

Revistas de arquitetura: Arquivo(s) da Modernidade

DISPONIBILIDADE
MODERNA NA
ARQUITECTURA
DOMÉSTICA DE
RAUL LINO E
VENTURA TERRA
NA ABERTURA DO
SÉCULO XX¹

Rui Jorge Garcia Ramos

A arquitectura doméstica de Ventura Terra (1866-1919) e a de Raul Lino (1878-1974) manifestam, no início do século XX, a disponibilidade para integrar novos valores espaciais e novas práticas na produção do projecto. Estes novos aspectos revelam, por vias distintas na obra destes dois arquitectos, uma formação académica e um exercício profissional actualizados com o debate disciplinar do seu tempo. Nele pode ler-se a conflitualidade entre uma condição de progresso desejada, considerada indispensável à qualificação da vida, e uma reacção à mudança, entendida como perda da identidade cultural. Neste caso específico, as obras de Terra e Lino podem ser interpretadas como complementares para uma interpretação da modernidade, ao partilharem a mesma necessidade de reflectir sobre a herança do século XIX e sobre os novos modos de fazer arquitectura, que conduz à preocupação (comum) de encontrar respostas (diversas) para os problemas do seu tempo.

Partindo da Exposição Retrospectiva da Obra de Raul Lino (FCG, 1970) e da “produção corrente” na obra de Ventura Terra, como narrativas particulares mas significantes nos contextos onde operam, este ensaio examina a experimentação moderna destes dois autores. Este aspecto, já introduzido por Pedro Viera de Almeida,² coabita contudo com os revivalismos oitocentistas e com o nacionalismo, num quadro sociocultural de tal modo inercial, polarizado entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, que se manterá sob diferentes aspectos até ao final da década de 60, marcando o século XX português.³ Ao identificar estes processos dialécticos na arquitectura portuguesa abre-se a hipótese de reconsiderar a sua história.

Este ensaio assenta na ideia de que, se o eclectismo em arquitectura é invariavelmente atravessado pelo ideal de regeneração da tradição, subjacente a um olhar idealizado e romântico de uma *idade de ouro*, também o é pelo ideal de progresso, sustentado na ciência e na inovação, como aspectos centrais da dialéctica moderna. Esta interpretação, ao remover os elementos formais e decorativos conotados com os sistemas de desenho do culminar do século XIX, concentra-se na leitura da obra arquitectónica no seu contexto, onde valoriza a essência do dispositivo espacial, as condições da produção do projecto e do seu programa. Esta atitude permite aceder, na transição do século XIX para o século XX, à fundamentação plural da Arquitectura Moderna, afirmando a importância singular das obras de Raul Lino e de Ventura Terra neste processo.

2.A exposição da obra de Raul Lino em 1970: um episódio final

Do local e do momento

Em Outubro de 1969, os edifícios da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, da autoria dos arquitectos Ruy Athouguia (1917-2006), Pedro Cid (1925-1983) e Alberto Pessoa (1919-1985), com uma área de aproximadamente 25000 m², são inaugurados no centro de Lisboa. Tratou-se de um momento singular na condição cultural e política então vivida em Portugal, onde a Fundação assumia papel exclusivo na formação dos artistas e na divulgação da arte moderna, bem como, e igualmente singular, pelo significado desta obra marcante no panorama da arquitectura moderna em Portugal, numa deriva do *International Style* que então tardiamente procurava afirmar-se. Nesse momento marcado pelo fim dos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) e pela perda da sua hegemonia na orientação do moderno, já a crítica arquitectónica estrangeira e nacional, pautada por Nuno Portas na revista *Arquitectura*,⁴ apontavam alternativas

éticas (mais que formais), que exigiam uma nova e diferente responsabilidade à arquitectura moderna.

Um ano depois da abertura dos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em Outubro de 1970, é inaugurada a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino,⁵ com a presença do presidente da República Américo Tomás.⁶ [1 e 2] A exposição é o resultado da "proposta-esquema" elaborada pelo arquitecto Diogo Lino Pimentel dirigida ao presidente do Conselho de Administração da FCG, em Maio de 1969, onde, ao salientar o carácter multidisciplinar, complexo e controverso da obra de Lino, afasta a ideia da exposição pretender traduzir uma vulgar homenagem, abrindo a interpretação da sua obra e "através dela [serem] repensados também mais de 70 anos da nossa cultura."⁷ Para este projecto irá reunir e propor à FCG a sua organização em três sessões, histórica, arquitectónica e artes-decorativas, respectivamente programadas por José-Augusto França, Pedro Vieira de Almeida e Manuel Rio-Carvalho.⁸

Esta exposição, realizada numa das obras simbólicas da modernidade portuguesa, é um acontecimento que encerra, nos anos de 1970, um período da cultura arquitectónica Portuguesa observado desde os finais do século XIX.⁹ Num processo paralelo, mas não semelhante ao registado nos anos de 1960 na Europa e na América do Norte, com a crítica à ortodoxia internacionalista do Movimento Moderno em arquitectura, esta exposição assinala uma mudança na cultura arquitectónica em Portugal. A interpretação deste acontecimento permite reconhecer o caminho para outra ideia de moderno e para outro entendimento da arquitectura. Sobretudo será questionada a historiografia da arquitectura portuguesa do século XX, aspecto central do projecto de investigação de Pedro Viera de Almeida levado a cabo na apresentação da obra de Lino (1970), e prosseguido na exposição de Carlos Ramos (1986) e de Viana de Lima (1996). Na mesma época, vão também realizar-se outras exposições monográficas que contribuem para esta releitura: Conceição Silva (1987), Cassiano Branco (1991), Carlos Loureiro, Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro (1992), Fernando Távora (1993), Cristino da Silva (1998), Raul Chorrão Ramalho (1997) e Keil do Amaral (1999).

Estavam criadas as condições que permitiam compreender que em 1900 existia uma prática, nomeadamente na arquitectura doméstica, centrada em Lino e Terra, em Lisboa, mas também em Marques da Silva (1869-1947), no Porto¹⁰ que, por vias e com consequências diferentes, demonstram estar disponíveis e atentas à agenda modernista europeia. As obras de Lino e Terra dominam esse exterior no interior na sua obra, o que é extraordinário perceber como tensão entre tais domínios. Os seus interlocutores estavam fora de Portugal. A tensão entre interior e exterior, como veremos, foi sempre em Portugal objecto de uma negociação incessante.

São estes aspectos que se pretende apresentar neste ensaio e, ao verificarmos, contribuir para reler 70 anos de arquitectura portuguesa que foram marcados pela difícil relação com a sua tradição disciplinar, ou seja, e neste caso, pelo difícil aprofundamento pelas gerações seguintes do significado das obras de Lino e Terra na sua dialéctica moderna. A década de 1970 será assinalada com obras que confirmam uma viragem neste processo autárcico, de diálogo consigo mesmo e auto-suficiente. O Bairro de Caixinas (1970-1972) e a casa Beires (1973-1976), de Álvaro Siza, retomam a vitalidade do diálogo/crítico dos anos 20, da relação da Obra com o Mundo, permitindo explorar a sua inclusão em diferentes narrativas que lhe dão forma. Esta dilatação do sentido de obra expõe o Local, ou seja, o "estirador" onde o arquitecto projecta, ao Mundo, ao qual a obra anseia pertenc-

cer. Estas obras de Siza, ao perseguirem a lição de portuguesismo proposta por Távora – erudita e não paroquial –, no decisivo manifesto do Pavilhão de Ténis (1956-1960), irão moldar a contemporaneidade pós-moderna da arquitectura portuguesa até à actualidade.

Também a construção histórica verificada até aos anos de 1970, marcada por um conhecimento enviesado da arquitectura portuguesa deste período,¹¹ situação típica da primeira historiografia moderna,¹² irá condicionar a acção dos arquitectos. Aliás, podíamos falar de uma não historiografia da arquitectura portuguesa do século XX, uma vez que as primeiras reflexões sistemáticas são publicadas entre 1963 e 1974, por José-Augusto França, ainda incluídas na história da arte do século XIX e XX,¹³ e somente no final da década de 1950 surgem os primeiros ensaios de Nuno Portas e posteriormente de Pedro Viera de Almeida.¹⁴ Ou seja, se não consideramos os raros artigos, de reflexão e de apresentação de projectos, dispersos nas revistas especializadas, entre 1900 e a década de 1970 (com a excepção de Raul Lino que sempre usou a escrita para defender as suas ideias¹⁵), não se escreveu nem se estudou, sistemática e extensivamente, a arquitectura destas décadas.¹⁶

Esta condição interfere com a própria produção arquitectónica deste período, que assim se vê privada de um instrumento fundamental de crítica do projecto. Durante o período 1900-1970, a acção dos arquitectos pode ser observada como expressão da última fase do romantismo,¹⁷ o que permitirá a nostálgica oscilação entre pitoresco, regionalista, nacionalista, moderno e *international style*, onde se identifica a dificuldade, sentida geração após geração, de uma crítica a si própria e do conhecimento da história com a consciência da história. Tal como T. S. Eliot salienta, essa consciência “não pode estar completamente despertada excepto onde há outra história, que não a sua própria história: precisamos disto para ver o nosso próprio lugar na história.”¹⁸

Ou seja, os arquitectos, ao não confiarem à crítica, à teoria e à história a mediação do desenho, limitam a sua produção à evocação estilística e das suas imagens aleatórias.

Ou poderá entender-se que a suspensão do prelúdio moderno, observado na passagem para o século XX, é a expressão das suas condições de produção, prosseguindo assim o pragmatismo plurissecular da arquitectura portuguesa?

Do catálogo

Com a exposição, é publicado um catálogo onde são interpretadas as diferentes vertentes da obra de Raul Lino em ensaios de José-Augusto França, Pedro Vieira de Almeida, Manuel Rio-Carvalho e Diogo Pimentel (que coordena a sinopse).¹⁹ Nos seus textos revela-se uma obra cruzada pela experimentação e *joie de vivre*, que percorre não só a produção arquitectónica, mas também outros aspectos substantivos da sua actividade, do teatro à literatura e à música, da viagem ao estudo da paisagem e da natureza, do desenho decorativo e de mobiliário às artes gráficas, numa invulgar atitude multidisciplinar, erudita e individual.

A importância destes ensaios deve-se ao facto de irem além dos estudos até aí realizados, no campo da arte e das artes decorativas, constituindo, pela primeira vez, uma investigação global e estruturada sobre a obra deste arquitecto. Os trabalhos apresentados (numa montagem moderna do espaço expositivo na FCG) e os ensaios publicados, pela forma extensa, documental e organizada, abrem um tipo de estudo inédito sobre a arquitectura portuguesa do século XX.²⁰ Eles fundamentam a sua análise-crítica e perspectiva histórica no estudo dos dispositivos arquitectónicos e dos processos de trabalho, na investigação

multidisciplinar e na pesquisa biográfica, iluminando novos entendimentos do objecto de estudo, do seu contexto e das suas articulações.

A releitura crítica proposta não deixa de referir-se (sobretudo nos ensaios) à acção de Raul Lino como técnico ao serviço de organismos estatais, ensaísta e doutrinador, com toda a certeza uma das suas faces mais polémicas. Este desdobramento das diferentes faces da obra de Lino, ainda hoje não totalmente investigadas, tornou manifesta a importância dos projectos de habitação unifamiliar burguesa realizados nas duas primeiras décadas do século XX, logo após o regresso da sua formação na Alemanha em 1897, como parte da sua obra arquitectónica mais significativa num contexto português e europeu. Este processo analítico e o seu desfecho na exposição e catálogo serão mal entendidos, como veremos, pelos seus contestatários como “interpretações tendenciosas e procurando uma valorização artificial”.²¹

Da obra de juventude

Até aos anos de 1920, o jovem Raul Lino realiza uma obra singular pela sua concepção inovadora do espaço habitável e adequação do edifício ao sítio, programa e utilizador. A sua obra deste período, onde se distingue a arquitectura doméstica, não é elaborada sobre os cânones *beauxartianos*, ligando-se à procura no projecto de uma relação orgânica entre construção e vida. Tal como outros do seu tempo, achou na cultura do seu país e, em particular, no imaginário da casa original, mais do que na tradicional²² – aspecto vinculado ao significado germânico de *Heimat*, como local e tempo de experiências de vida seminais –, os argumentos da sua linguagem e a necessária carga emocional e densidade imaginativa para propor uma alternativa arquitectónica não académica. Este será um projecto incompleto, como veremos, que não consegue transcender o que há nele de paixão e agenciar as mudanças, já prefiguradas no campo da arquitectura e da sociedade, religando tradição e inovação.

A procura do jovem Lino é sustentada pelo seu entendimento do “caminhar a pensar” ou *wandern*, princípio enunciado por Bollnow como deslocação de um lugar a outro, a pé, de vaguear sem pressa, onde se caminha por amor à meditação e ao caminhar.²³ Esta experiência, no espaço e no tempo, é registada pelo romantismo como empatia com a natureza para a descoberta do sentido de vida. As longas caminhadas de Lino são isto, a experiência do território para o seu conhecimento profundo e íntimo, o que lhe permite elaborar a ideia de um genuíno “regresso à terra”. Trata-se da procura de uma verdade projectual, aspecto que lhe permite, ao identificar (e diagnosticar) a cultura portuguesa campesina como ideia-força, rejeitar a urbe e o seu sentido de progresso moderno. Esta visão neogarrettiana, que proclama a oposição entre a cidade e a serra, surge para o jovem Lino como uma oportunidade de realizar os ideais em que se formou, sem se confrontar, contudo, com a realidade sociológica de Portugal, marcada pela pobreza e subdesenvolvimento.

Esta atitude não é, na sua fundamentação, ideologicamente pitoresca, nem norteadada pela busca de uma nacionalidade mítica, mas antes resultado da sua formação no romantismo germânico, na época repercutido pelos paradigmas da qualidade, conforto e adequação anglo-saxónicos. Na Alemanha, com o ensinamento Albrecht Haupt e no seio da refinada cultura centro-europeia, Lino aprende o sentido da proporção, do acolhimento, do maravilhoso, da envolvente, da paisagem e da criação como cerne de valores culturais, aspectos que, ao valorizarem a produção artesanal, determinam a articulação do projecto com a sua execução como realização artística. Nestes aspectos, aproxima-se de outros movimentos europeus que, no exame do desastre social e urbano gerado pela industrializa-

ção, tentam uma via culturalista de reforma da arte e da sociedade.

As casas Monsalvat (Estoril, 1901), da Quinta da Comenda (Outão, 1909) e do Cipreste (Sintra, 1907-1913) que marcam a sua obra de juventude, são esquecidas pelas gerações seguintes de arquitectos, que irão sobretudo prestar atenção à sua actividade na defesa da tradição cultural e na recusa do progresso como ideia unicamente baseada na técnica e na ciência.[3 e 4] Estes aspectos são entendidos como entraves ao debate da questão urbana e das condições de habitação e, de uma forma geral, à implantação de uma arquitectura Moderna. Ao excluir estas obras realizadas nas duas primeiras décadas do século, não se potenciam os novos valores arquitectónicos nela registados como embrionários de uma discussão culturalista da modernidade, assunto conhecido de Raul Lino.²⁴

Esta incompreensão, sendo configurada pelo panorama cultural e político, então vivido em Portugal na transição de século, também é promovida por outros aspectos que com ela se articulam: a dificuldade de leitura da matriz germânica, vienense e britânica que influencia a obra de Lino, num contexto habitualmente marcado pelo academismo francês; a ausência de um projecto de transformação da sociedade que exija e sustente a experiência cultural de fundamento moderno. E na sequência de tudo isto, devemos colocar a hipótese da mudança, senão mesmo da debilidade, da formação das gerações seguintes de arquitectos. Para além do aumento do número de arquitectos, entre outras razões, estes não são bolseiros, na sua generalidade, de estudos no estrangeiro (como as anteriores gerações).²⁵ Esta modificação do quadro formador dos arquitectos parece ter condicionado, entre outras, a sua perspectiva histórica dos processos de criação e do seu significado na actividade artística. Ao atender a estas condições verifica-se uma ruptura com as gerações seguintes, que assim não aprenderam a pensar com a História, base cultural da intelectualidade europeia dos séculos XIX e XX.

Ainda na observação da obra e da acção do jovem Lino verifica-se a presença de valores antitéticos que, com alguma perplexidade, moldam o seu carácter e imagem pública. Situação que fará esquecer a sua obra de juventude, inovadora e refém do ideal de identidade cultural, tema que é rapidamente imerso (e deturpado) no crescente debate nacionalista, verificada primeiro, na transição de século, depois, nos anos 30, pela retórica da casa portuguesa na propaganda do Estado.

Assim, regista-se uma implícita polaridade de Lino, como a que se constata entre a apreciação de obras eruditas e a vulgarização simplista de modelos arquitectónicos. A revelação introspectiva e idealista da experiência do meio natural – mas também a tradição anti-urbana de Thomas A. Jefferson (1743-1826) – que encontra na leitura de H. D. Thoreau, *Walden or Life in the Woods* (1854), pode contrapor-se aos manuais de que é autor, redutores da experiência arquitectónica que procura transmitir e que resultam na desastrosa massificação das suas imagens e raramente dos seus ideais.[5]

Ou ainda, a liberdade criadora da sua obra contrapõe-se à intolerância face a outros modos de pensar e de expressão. As suas raízes intelectuais na leitura de H. D. Thoreau (1817-1862), R. Waldo Emerson (1803-1882), Goethe (1749-1832), nos ensinamentos do seu mestre Albrecht Haupt (1852-1932), nas lições de bom gosto da revista *Studio*,²⁶ onde se apresenta a experiência artística dos *Arts and Crafts*, ou de outras obras da sua biblioteca, como a revista secessionista *Ver Sacrum*, o catálogo *Die Ausstellung der Darmstadter Kiinstler-Kolonie* (editado por Alexander Koch para divulgação da colónia de artistas de Darmstadt), ou ainda livros de autores proto-modernos como Ruskin (1819-1900), Muthesius (1861-1927) e Baillie Scott (1865-1945) não impedem a feroz argumentação e a auto-

ridade como a impõem perante a expressão moderna dos arquitectos, quer nos organismos oficiais onde esteve presente,²⁷ quer através de textos que publica defendendo as suas concepções.²⁸

Isto pode ser observado na forma intransigente como assume a defesa dos seus princípios durante a sua acção, desde 1934, na Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Aí irá opor-se à política da instituição, preocupada em restituir a "pureza da traça primitiva" dos monumentos, defendendo a conservação em vez do restauro, como princípio de manutenção nos edifícios dos elementos construtivos de diferentes épocas. A argumentação deste princípio, presente em pareceres escritos e em diversos artigos publicados, é fundamentada no pensamento de Ruskin contraposto às ideias de Viollet-le-Duc, diversas vezes referido, superficial e laconicamente, nos discursos dos dirigentes da DGEMN.²⁹

Esta oposição ilustrada no caso da DGEMN, e que vai além de um problema de preservação do património construído, permite compreender a polarização entre um entendimento culturalista e progressista da arquitectura³⁰ que, desde o início do século, é assumido por Raul Lino e Ventura Terra como vias para a modernidade.

Já em 1903, Terra (com quem Lino chega a pensar trabalhar, quando regressa a Portugal, logo verificando a incompatibilidade das suas personalidades e formações³¹) cita Viollet-le-Duc para defender o funcional em conformidade com o progresso das ciências modernas, contra o ressurgimento, condenável, da velha arquitectura.³²

A defesa do restauro, proposta por Lino, é coerente com o carácter orgânico da sua obra, nomeadamente com a que ergue nas primeiras décadas do século XX, capaz de integrar valores locais e de se adequar a diferentes modos de vida, num processo sem interrupção do tempo; ou seja, onde a identidade cultural é o centro da atitude projectual. Obviamente este não é o projecto moderno (ou progressista) apontado por Terra, onde cada construção ou intervenção deve singularizar um tempo novo, de eficiência e racionalidade, que se projecta para um futuro.

O nítido confronto disciplinar entre estes dois arquitectos permite salientar que nas primeiras décadas do século existia uma discussão crítica sobre os termos da modernidade em Portugal.

1901: a casa Monsalvat

No regresso a Portugal, com 17 anos, Raul Lino mantém contacto com o círculo de amigos do pianista Alexandre Rey Colaço, cuja influência será determinante para a afirmação dos seus ideais e para a angariação das primeiras encomendas. É neste contexto que constrói, em 1901, a casa Monsalvat para a família Rey Colaço (uma oferta do terreno e construção da Duquesa de Palmela) e, em 1902, inicia a casa de St.^a Maria para a família O'Neil, depois sucessivamente alterada e aumentada.^[6]

Da arquitectura doméstica realizada por Raul Lino, a casa Monsalvat constitui um elo importante para a reinterpretação da sua obra no momento crucial da passagem para o novo século. Convém esclarecer que Monsalvat não é um projecto virtuoso; pelo contrário, é um projecto morfo-tipologicamente convencional, isto é, a par da pesquisa arquitectónica da sua época e da necessidade de adequação às novas exigências do programa doméstico moderno. Mas é precisamente por isto que é singular no contexto português de 1900. Se fosse outro o objectivo deste ensaio, o estudo incidiria com certeza sobre uma das casas mais maravilhosas realizadas na primeira metade do século, a casa do Cipreste.

O projecto da casa Monsalvat concilia a procura de novas formas de habitar, com

a simplificação das relações espaciais e, consequentemente, com a redução da área.³³ No início do século, a estes aspectos é necessário atribuir um significado inovador, geralmente negligenciado pela história da arquitectura, na excessiva preocupação com sistemas decorativos que revestem as fachadas. Simplificar e reduzir são factores determinantes na mudança espacial da casa, que deverão ser, sobretudo, interpretados como parte de um processo em curso que conduzirá à casa Moderna e à casa contemporânea.

A casa Monsalvat pode ser sintetizada no seu átrio, caracterizado como espaço central, que, para além de articular todas as circulações horizontais e verticais da casa, liga e prolonga de uma forma inovadora (e pragmática) o “refeitório” e o “salão”. Este aspecto, por si só, não seria significativo se, ao estabelecer esta ligação, Raul Lino não convocasse uma fluidez inesperada entre espaços de estar e circulação, entre acesso secundário lateral e zonas de serviço, capaz de transformar um átrio num lugar informal de estar e de movimento, que corta com os sistemas tradicionais de segregação dos espaços domésticos. Quando a habitação burguesa era ainda marcada pela formalidade de uma organização segregada, esta casa aponta os futuros desenvolvimentos do programa doméstico que o tempo confirmará. Nela estão indiciadas as pesquisas sobre as áreas mínimas ou as transformações dos espaços sociais até à sala comum actual.[7]

A simplicidade da estrutura do seu espaço, em redor de um *central living hall*, surge como uma resposta eficaz a um programa doméstico de pequena dimensão, que não é alheia à experiência da *English Country House* desenvolvida, entre outros, na obra de C. F. A. Voisey (1857-1941), exemplo *da reformulação do habitar em continuidade com a tradição inglesa, conhecido na Europa do seu tempo*.³⁴

A definição do espaço de habitar estende-se ainda à articulação interior/exterior através de um grande terraço circular coberto, como se se tratasse de mais um compartimento, inserido na lógica da vida doméstica. No século XX, a habitação irá desenvolver-se em redor do sonho da vida ao ar livre (com as poderosas imagens divulgadas por Le Corbusier), sendo a extensão da casa para o exterior um dos aspectos mais importantes para a transformação das formas de vida.[8]

A consideração inovadora da forma de habitar é também resultado de um processo de projecto que se afasta (em 1900) de uma prática académica do desenho. O conhecimento de esboços do projecto desta casa é facultado através do material gráfico divulgado em diversas publicações da época, nomeadamente em *A Construção Moderna*.³⁵ Entre os elementos normalmente utilizados nestas publicações, como a planta e os alçados, este projecto é apresentado com dois esboços: um do seu principal espaço interior, o átrio central, outro do conjunto exterior. Do estudo dos periódicos de arquitectura entre 1900 e 1970 constata-se o carácter inédito da publicação deste tipo de desenhos.³⁶ Este facto permite subentender a importância do desenho, não só como forma de comunicação das ideias do arquitecto, mas também como instrumento de pesquisa do próprio projecto. Aspecto que sabemos incluir-se num exercício normal do desenho rápido e de esboços mais trabalhados, como prática de investigação das proporções e de registo pessoal, confirmado nos cadernos de esboços de Lino.³⁷ [9]

A valorização do espaço interior da habitação, sublinhada pelo desenho do átrio como aspecto essencial na concepção da casa, não é nova. Vários exemplos podem ser referidos, e a própria obra de Ventura Terra é abundante no seu tratamento monumental, com uma valorização cenográfica de escadas, galerias e átrios, ou na organização geométrica dos compartimentos para uma forte imagem perspectivada. Contudo, este desenho de Lino, ao captar o espaço tridimensional do átrio central com uma precisa organização, ocupado com o mobiliário e com a demarcação no pavimento dos percursos entre compartimentos, descreve uma

noção de acolhimento doméstico como preocupação presente na casa desde a sua concepção. Isto é decisivamente inovador e moderno como prática do projecto e concepção de um espaço. Esta procura das qualidades do espaço aproxima Lino dos movimentos *Arts and Crafts*, *Jugendstil* e da *Secessão* vienense, extensamente documentados na sua biblioteca, que mantinham a mesma preocupação relativamente à necessidade do projecto responder a todas as dimensões do Homem e satisfazer a sua íntima condição de habitar.

Também a casa como elemento diferenciador socioeconómico é deslocada de uma representação da monumentalidade e da ostentação para a valorização da adequação entre programa funcional e edificado, numa proposta atenta ao quotidiano doméstico. Aspectos que o esboço da perspectiva exterior da casa nos pode ajudar a compreender. Este desenho evidencia a autonomia dos volumes na sua relação directa com a função que albergam, apresentando um conjunto aglutinado de corpos edificados, onde sobressai a unidade conferida pela linha dos beirais, pelas paredes lisas rebocadas, pelos vãos pequenos e pelo uso dos mesmos materiais; aspectos vulgares na arquitectura tradicional portuguesa (e uma das causas dos mal entendidos sobre Lino). Também a entrada na casa, através de um percurso sinuoso e apertado, onde o olhar é orientado, no sentido da descoberta, para a passagem para o interior, parece reforçar a importância da construção de uma espacialidade própria que distinga esta casa.

Assim, a intencionalidade do desenho de Lino ajuda-nos a compreender as mudanças que se registavam no início do século XX. Na mesma época, também Ventura Terra desenvolvia, por vias distintas, como veremos, o tema da habitação de dimensões reduzidas como proposta paralela à grande casa burguesa.

Nesta casa e nas outras que Lino realiza na sua juventude, encontramos uma ideia de modificação e actualização dos elementos formais da arquitectura tradicional; e não a cópia e fixação desses elementos. Esta é, para Lino, a vitalidade que constitui a originalidade na arquitectura de qualquer povo, que subordina um código arquitectónico (gótico, moderno ou outro) *às condições do clima e da paisagem, à natureza dos materiais empregados, à flora, à concepção religiosa, à história, à poesia, ao temperamento dos artistas. Aspectos geralmente ignorados e fonte de equívocos na crítica da sua obra.*

Por isso as suas casas não pretendem reproduzir uma autêntica época histórica, até porque ele sabe que essa reprodução precisa da História, além de não existir, não satisfaz as necessidades da vida contemporânea. Pretendem evocar um certo ambiente caseiro tradicional, uma sólida domesticidade da casa, que conotamos com o nosso passado familiar e com a imagem que temos dessa casa primitiva, supostamente originária. “De certo modo, isto será ainda equivalente a falar de uma lógica metonímica, segundo a qual um simples vestígio do passado é mais significativo do que uma suposta recuperação da sua integralidade (a qual, na verdade, nunca há-de ser mais do que um logro).”³⁸

Lino inovador e anti-Moderno

A interpretação feita por Lino do contexto cultural, nacional e europeu, na viragem para o século XX, permite-lhe rejeitar o que designa como *insuportáveis revivals*, opondo-se assim à mera adopção de *estilos importados*, sobretudo de influência francesa e académica (onde inclui Terra). Assim, Raul Lino é levado a formular uma alternativa arquitectónica assente em invariantes locais, numa tentativa de qualificar o habitar, com pragmatismo, face aos meios e condições existentes em Portugal. Esta procura ajusta-se ao meio cultural onde se move, depois do seu regresso a Portugal, e sintetiza, em arquitectura, o debate sobre a identidade portuguesa que inquietava os meios intelectuais desde o final do século XIX.³⁹

Assim, a sua obra de juventude pode ser considerada inovadora, face aos estereótipos oitocentistas, erudita, actualizada pelas correntes europeias e, como já referimos, apresentando-se disponível para uma discussão culturalista da modernidade.

Neste tempo de passagem para o século XX, o país que Lino encontra e estuda é marcado por um ruralismo arcaizante e pela falta de condições urbanas, onde vivem populações em condições degradantes e sem infra-estruturas, isto a par da diminuta educação do povo e da burguesia. Para Pedro Viera de Almeida, Lino, ao aperceber-se destas condições, e sem acreditar no rumo progressista do urbanismo e da arquitectura baseado na ciência e na técnica, entende esta conjuntura como oportunidade de fomentar as suas ideias. Lino acredita na regeneração das qualidades do povo que construiu a casa minhota, o monte alentejano, ou os palácios de Sintra... e que, antes de mais, são o maior valor, identidade e fundamento da sua arquitectura. É através da identificação destas qualidades seminais que julga poder qualificar a existência. Para atingir este objectivo é necessário educar; este é o projecto de Lino. Este é, também, o cerne da deturpação das suas intenções: o desfasamento entre a sua pretensão educadora, mas ingénua, e a sociedade a que se dirige.

Na prossecução destes ideais, fundamenta a sua convicção anti-urbana e anti-progressista, numa sociedade que dava sinais de mudança social, de crescimento urbano e onde despontavam surtos vanguardistas.⁴⁰ No final dos anos 20, irá sintetizar este entendimento nos modelos arquitectónicos conhecidos como a Casa Portuguesa, prossequindo assim o seu papel de educador da arte de viver, com a edição do livro *A nossa casa: Apontamentos sobre o bom-gosto na construção das casas simples*.⁴¹ A primeira intenção foi inserir esta publicação na colecção Livros do Povo mas, como refere José-Augusto França, cedo se apercebeu do contra-senso. A educação do povo só será alcançada por intermédio da burguesia, já que o exemplo vem de cima....⁴² A forma sedutora como comunica nesta publicação para controlar (ou educar) o gosto, através de ilustrações de casas baseadas na arquitectura tradicional popular e burguesa das diferentes regiões do país, tornou secundário o texto onde salienta o *bom senso*, o vínculo da construção ao *meio*, o valor da *autenticidade* e a recusa das *imitações*. Rapidamente se sucedem outras edições deste e doutros livros,⁴³ que não conseguem reparar a atenção prestada unicamente às ilustrações, entendidas como modelos de casas a seguir, e a leitura enviesada das suas intenções, aspectos posteriormente reconhecidos por Lino. O modelo da Casa Portuguesa ilustrado nos seus livros, como unifamiliar e pitoresca, é um sucesso e rapidamente se transforma numa lição de portuguesismo e num manifesto contra o desenho moderno. Depois destas edições tudo será diferente e a obra de Lino não terá a anterior pertinência.

As suas primeiras obras revelam de forma paradigmática, na arquitectura doméstica do início do século XX, uma forma de pensar o projecto e uma espacialidade moderna. O seu trabalho, enquanto arquitecto das casas Monsalvat e do Cipreste, entre outras, dissocia-se da sua intervenção na estilização e divulgação da Casa Portuguesa e de doutrinador de uma cultura anti-moderna, ignorando o sentido do tempo, já marcado pelas correntes internacionais de renovação da arte e da técnica, que abririam caminho à arquitectura Moderna.

w à exposição e os arquitectos modernos

A exposição da obra de Lino, em 1970, gera uma grande contestação pública conduzida pela pequena comunidade de arquitectos modernos, para quem Lino era o pai da "casa portuguesa", objecto contra o qual a arquitectura moderna lutava. Como vimos, a acção e a obra de Lino são marcados por factores complexos,

o que não impediu o convencionalismo histórico, até aos anos 70, de enfatizar unicamente a associação do nome de Lino à “casa portuguesa”, vincando um equívoco arquitectónico.

Verifica-se hoje, e sem detalharmos este tema, que o debate da “casa portuguesa” não pode ser limitado ao figurino, bem sucedido, imposto pelas edições dos livros de Lino. Estudos recentes evidenciam que o debate tem raízes comuns com a procura de expressões nacionais e na construção da sua memória, mas também com o desejo do exotismo promovido pelo imaginário da viagem, verificada na cultura europeia desde Oitocentos.⁴⁴ Por isso a expressão arquitectónica deste debate é sintoma de um sentido mais amplo, não exclusivo à habitação unifamiliar, generalizando-se a todos os tipos de construção, nomeadamente à habitação colectiva que, como sabemos, será determinante na transformação da arquitectura do século XX.

Nas décadas que decorrem até à exposição de 1970, para os arquitectos defensores da modernidade, Lino foi considerado o próprio obstáculo ao progresso da arquitectura moderna, no símbolo de um Portugal rústico, ignorando e subestimando-se a fundamentação teórica dos seus ideais, na maior parte das vezes apresentados por escrito, aspecto singular no incipiente debate arquitectónico. Na realidade, era impossível discutir o projecto de Lino sem uma alternativa projectual que confiasse na conceitualização teórica o aprofundamento da sua prática. Nesta conjuntura, regista-se a fragilidade do processo da arquitectura portuguesa durante o século XX, até aos anos 70, já observada por Pedro Viera de Almeida ou Nuno Portas e Ana Tostões, que manifesta a dificuldade estrutural e uma ausência de projecto, ou seja, uma ineficácia instrumental do moderno.

A dificuldade na adopção de uma *cultura moderna* deve-se, em Portugal, a muitos outros aspectos hoje largamente estudados: das condições sociais, económicas e políticas, à própria formação dos arquitectos e, não só, à figura de Lino, apesar do seu contributo para o combate contra a arquitectura moderna.

Será que esta circunstância, ao marcar a contestação à exposição da obra de Lino, exprime a sua própria dificuldade (moderna) de ler a História e define a identidade da arquitectura portuguesa até aos anos 70?

O ensaio de Pedro Vieira de Almeida

Entre os factores que conduziram à contestação da exposição ganha especial relevo o ensaio de Pedro Viera de Almeida incluído no catálogo. O seu título “Raul Lino, Arquitecto Moderno”⁴⁵ denuncia a interpretação adoptada do processo da arquitectura portuguesa no século XX, aspecto incompreendido pelos contestatários que sentem, sobretudo, como provocação a designação de “moderno” daquele que sempre lutou contra esses ideais.

O tom estava dado e a polémica instalou-se nos jornais e revistas com dois abaixo-assinados,⁴⁶ onde se repudiava a homenagem (por ocasião do 92º aniversário) da figura social e politicamente conotada de Lino e, quase sempre, se ignora a obra, por entre a incompreensão do propósito dos organizadores da exposição e da Fundação.

O facto do autor deste ensaio ser Pedro Viera de Almeida, arquitecto e antigo colaborador no escritório de Nuno Teotónio Perneira,⁴⁷ espaço profissional erudito, de inquestionável referente moderno e não alinhado pelas políticas governamentais, tornava ainda mais incompressível, face aos seus colegas, o apelido de “moderno” atribuído a Lino. Como se observa nos registos de imprensa e é sustentado nas entrevistas recentes a alguns intervenientes neste período,⁴⁸ o confronto verificado nos meses seguintes com os contestatários tornou o diálogo impossível. Face ao projecto de interpretação da obra de Lino, patente na exposição e no ca-

tálogo, não existe uma alternativa dos seus opositores, mas antes "complacência cultural" para com uma história arrumada e segura do significado de "«Raul Lino», «casa portuguesa», «arquitectura moderna», «progressismo», «reaccionarismo», «tradição», «regionalismo», «nacionalismo», «humanismo» (...)".⁴⁹

"Raul Lino, Arquitecto Moderno" é um ensaio fundamental que abre uma nova historiografia da arquitectura portuguesa. Ao analisar os dispositivos arquitectónicos e ao interpretar, em contexto, o seu valor no projecto, Pedro Viera de Almeida ultrapassa o problema estilístico (ou decorativo, ou de desenho à maneira de) da obra de Lino, o que ilumina o seu significado na abertura do século XX.

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa e o problema da Casa Portuguesa: uma releitura da exposição

Porquê a contestação dos arquitectos modernos? Porquê a impossibilidade de uma crítica arquitectónica à tese de Pedro Vieira de Almeida? Será esta impossibilidade o cerne do problema?

Julgamos que a resposta não se encontra em Lino mas na conformação do moderno em arquitectura em Portugal.

A arquitectura moderna em Portugal, como já vimos, não foi projecto nem de renovação social nem cultural; não teve, por isso, ambição de transformação. O seu desenho moderno surge como um eclectismo, um *estilo* entre outros, que responde, pragmaticamente, às possibilidades construtivas e de mão-de-obra, mas sobretudo ao gosto do cliente. Não há ruptura dos sistemas formais e transformação dos meios técnicos de produção e, quando parece esboçar-se (Capitório, 1925; Instituto Superior Técnico, 1925; Pavilhão do Rádio, 1927; Clínica Heliântia de Francelos, 1929), é circunstancial, retomando a sua hibridação com o desenho tradicional, ou da "casa portuguesa", ou mais tarde, na década de 40, com a chamada dos arquitectos para uma produção monumental.

Na década de 50, a arquitectura moderna parece ser de geração espontânea. Afirma-se com optimismo, contudo, não solidificando a crítica da história e sem condições da técnica e da indústria, a sua estética "conduz ao que poderíamos chamar uma nova ideologia da forma que, na metodologia do projecto, confia à imaginação a mediação do conceito, onde a arquitectura não pode ser mais do que a evocação de um mito concretizado em imagem".⁵⁰ Estes *verdes anos*, como são designados por Ana Tostões, darão lugar ao desencantamento, "(...) o orgulho ingénuo da afirmação da arquitectura moderna seriam confrontados com a dureza de uma realidade onde afinal muito pouco se chegava a realizar, nos melhores casos apenas assinaláveis obras de autor (...)".⁵¹

No final da década de 1950, Fernando Távora e Teotónio Pereira "já ofereciam à geração mais nova pistas seguras, sem sombra de compromissos arqueológicos mas interpretando frontalmente valores do ambiente preexistente como hipóteses de forma a verificar perante as instâncias dos novos significados".⁵² A mudança que estava a operar no entendimento do moderno é registada já em 1947 por Fernando Távora (1923-2005) e Keil do Amaral (1910-1975) ao publicarem, respectivamente, o opúsculo *O Problema da Casa Portuguesa* e o artigo "Uma iniciativa necessária". Aí defendem a autenticidade da arquitectura moderna como um problema de interpretação das suas raízes, das condições de produção e da arquitectura popular. Um ano depois, em 1948, os mesmos arquitectos têm uma "participação ausente" no I Congresso dos Arquitectos, o que deve ser entendido como sinal de dúvida e distanciamento da apologia incondicional ao Movimento Moderno aí verificada, delineando uma plataforma informal para outro entendimento do que é o moderno em arquitectura.

Esta pertinente conjugação de sentidos, também observada por José António Bandeirinha⁵³ ao assinalar a crítica ao Movimento Moderno ortodoxo, irá propor a necessidade de a arquitectura voltar a reflectir sobre o lugar onde se implanta, sobre a sua história concreta, em suma, de se aproximar do homem.

Assim, a reflexão sobre os elementos constitutivos para uma nova modernidade arquitectónica irá realizar-se na singularidade precursora de obras como o Clube de Ténis de Monsanto (Keil do Amaral, 1947-1950), o Mercado da Vila da Feira (F. Távora, 1953-1959), o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (F. Távora, 1956-1960), a casa de Ofir (F. Távora, 1957-1958) e a casa Barata dos Santos (Teotónio Pereira, N. Portas e Pedro Vieira de Almeida, 1958-1962).⁵⁴ Trata-se de manifestos onde é patente um novo entendimento do espaço em articulação com a construção, onde se recuperam aspectos da tradição arquitectónica vernacular, optando-se pelos seus materiais e processos que, juntamente com os novos produtos industriais, são capazes de proporcionar adequação e conforto. Estes equipamentos e casas mantêm, com a tradição e com o moderno, um diálogo solto dos compromissos formais do Moderno, ou sujeito a outros, prefigurando a transformação sociocultural registada com a crise do racionalismo.

Estes aspectos, ao recolocarem o problema da adequação e da especificidade cultural da arquitectura, retomam preocupações registadas no início de Novecentos por Raul Lino, nas suas primeiras obras. Trata-se da mesma procura de uma identidade, agora em termos de uma modernidade questionada, mas igualmente preocupada em responder, com pragmatismos, aos problemas. Ao percorrerem meio século, estes aspectos consolidam não só a diferença dos processos entre 1900 e 1950 mas, sobretudo, a dialéctica entre as igualdades.

Entre 1955 e 1960, é realizado o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa,⁵⁵ conduzido pelos arquitectos modernos como manifesto da racionalidade da construção popular. A identificação desta expressão popular pretendia, assim, afirmar a arquitectura moderna como única arquitectura legítima do seu tempo. Pretendia, assim, encerrar a polémica da expressão nacional da arquitectura, na sua visão pitoresca da "casa portuguesa" como sinal de portugalidade.

Decorridos dez anos desta iniciativa, este tema é reaberto com a exposição da obra de Raul Lino que, ao recolocar, em 1970, o problema da casa e da sua obra, interroga não só a sua modernidade no início do século XX, como confronta os arquitectos contemporâneos com o significado de ser moderno na década de 70, impondo a reconsideração da sua história.

Também nesse mesmo momento, a crítica internacional e nacional (pela escrita de Zevi e de Portas) interroga a ortodoxia do Movimento Moderno, valorizando experiências periféricas, que assinalavam novos entendimentos da modernidade.

Os arquitectos Modernos, na década de 70, vêem-se assim "cercados", no momento em que política e socialmente pareciam existir condições em Portugal para a melhor aceitação do desenho moderno das suas obras.

A crítica à exposição e a dificuldade em a aceitar surge deste contexto e revela a impossibilidade dos arquitectos considerarem a sua acção numa perspectiva histórica – no sentido que lhe é atribuído por T. S. Eliot (1888-1965) – como fundamento da criação. A exposição catalisa um projecto ausente dos arquitectos modernos, incapaz, de ao interpretar a sua história, alicerçar a crítica do presente. Como afirma Fernando Catroga: "Só na permuta se poderão pensar os pensamentos dos outros; o que, porém, é bem diferente de se cair na ilusão de se dever pensar como os outros, pois isso seria o advento do reino da in-diferença."⁵⁶

Ao analisar as condições particulares, políticas e arquitectónicas destas décadas, Nuno Portas sublinha que *"a crise tem um fulcro: é a questão da tradição (...) "*⁵⁷ aspecto que evidencia o problema, significativo e amplo no tempo, da incom-

pletude da aceitação da sua tradição pela geração dos arquitectos Modernos. A contestação coesa, verificada em 1970, denota, para além do seu óbvio cunho emocional e político, não só o impossível relacionamento dos arquitectos com a figura de Raul Lino mas, também, a dificuldade em aceitarem a sua obra como parte da sua tradição, isto é, não só como uma percepção do passado, mas também como a sua presença.⁵⁸

Resta-nos perguntar: se a exposição tivesse sido outra, com um ensaio intitulado *Ventura Terra, arquitecto moderno*, as reacções teriam sido as mesmas?

3. Ventura Terra, arquitecto moderno

Em 1886, como pensionista do Estado, da Secção de Architectura Civil da Academia Portuense de Belas-Artes, Ventura Terra chega a Paris para estudar na École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts.⁵⁹ A sua estadia na capital francesa até 1895 coincide com mudanças importantes registadas no meio académico onde estudava e, de forma mais ampla, na redefinição do ofício do arquitecto. Embora a formação dos arquitectos continuasse aferida pelos parâmetros do ensino académico na Escola de Belas-Artes de Paris, os seus *ateliers* – Terra fora admitido no de Louis-Jules André (1819-1890), em 1887, e seguidamente no de Victor Laloux (1850-1937), onde também, em 1889, entrava Marques da Silva⁶⁰ – fervilhavam com projectos de grande dimensão. Estes projectos trariam a necessidade de rever as metodologias de trabalho e de organização da produção dentro do *atelier*, de incorporar novas técnicas para satisfazer exigências construtivas indispensáveis na concepção de novos espaços de grande dimensão; de analisar o programa funcional para lidar com a escala dos empreendimentos previstos para um uso massificado; e de partilhar com os engenheiros uma perspectiva multidisciplinar do projecto.⁶¹

Nesse período, e sem detalharmos estes aspectos, o *atelier* Laloux irá trabalhar no projecto da Gare d'Orsay (inaugurada em 1900), que representa bem os desafios colocados à arquitectura e engenharia, na abertura do século XX. Desafios já patentes na Exposição Universal de Paris em 1889, nas obras icónicas da Torre Eiffel e da Galerie des Machines, do arquitecto Ferdinand Dutert e do engenheiro Victor Contamin. Nesta época, como refere Raquel Henriques da Silva, impunha-se a arquitectura dos engenheiros que enfrentava, por um lado, a discussão disciplinar de não ser arquitectura para os arquitectos mas, por outro, a pressão pela via da encomenda de conquistar para a arquitectura esta não arquitectura. “Iniciava-se assim um tempo que, parecendo ser a continuidade do passado – marcado pelos revivalismos historicistas e pitorescos –, era, afinal, de ruptura e incertezas.”⁶²[10]

Da incerteza

Paris, cosmopolita e referência da modernidade na passagem de século, foi palco da formação de Ventura Terra. As transformações económicas e sociais operadas neste tempo, suportadas pelo conhecimento tecno-científico, conduzem a processos de massificação em todos os sectores da sociedade, aspecto inédito e portador de novos significados para a produção arquitectónica (por exemplo, na habitação, nos transportes ou no lazer). A racionalidade das ciências experimentais é posta ao serviço das engenharias e da arquitectura,⁶³ permitindo a conquista de novas dimensões para o espaço edificado, na consideração de que a cidade, o espaço público e os equipamentos se destinam a servir e a qualificar a vida urbana na sua globalidade, o que implicará questionar, pela primeira vez, as condições de trabalho, saúde e higiene, habitação e lazer da pequena burguesia e do proletariado.

Esta interpretação da ciência e dos novos espaços construídos na cidade permite-nos olhar com esbatimento a importância dos sistemas decorativos ecléticos, na linha das *beaux-arts*, que continuam a revestir essas construções. Estes edifícios iriam impor-se à cidade, como símbolos de uma urbanidade cosmopolita, assente numa ideia de progresso e de afirmação de uma nova monumentalidade baseada nos valores da técnica e da ciência. Exemplos onde se reconhece a força do método *beauxartiano* da escola parisiense formador destes arquitectos, que reformulam, com eficácia projectual e em continuação, a cidade. Sob sistemas decorativos de desenho académico, revelam-se espaços funcionais, que satisfazem os novos sistemas de transportes, de telecomunicações, de ensino, da prestação de serviços de saúde e infra-estruturais e de organização do comércio e trabalho. Caberá a estes edifícios, produzidos pelos arquitectos formados nas academias de Belas-Artes, serem a génese formativa da arquitectura moderna.

Trata-se também de um tempo de contrários, onde coexiste o velho e o novo, o trabalho intensivo e o lazer, as condições laborais desumanas do proletariado e a contínua procura do bem-estar da burguesia, a concentração industrial e a degradação das condições de vida na cidade, que se definem numa dialéctica subjacente ao projecto moderno.⁶⁴ O moderno como construção entre opostos, entre progresso e reacção, estabelece-se numa permanente renovação dos meios de produção e do contrato social. A incerteza desta dinâmica negocial, que caracteriza a condição moderna, implica a aceitação do projecto moderno como crença no progresso. Ou seja, na possibilidade de resolução dos problemas com que se depara a sociedade, como hipótese de uma vida melhor. Esta disponibilidade é verificada em Ventura Terra, para quem o projecto é a possibilidade de transformação da sociedade, não só pela crítica da tradição mas, também, pela nova ordenação do presente e do mundo.⁶⁵

Para Raul Lino, estes termos da modernidade constituem uma perda insuportável. Porque aceitar a transformação moderna implica a ruptura de um tempo de certezas (ou circular), onde tudo se pode recomeçar; aceitar a fragmentação do progresso e o descentramento entre obra e autor implica a impessoalidade da criação. Trata-se, por isto, de uma condição inaceitável para ele, que corta com a tradição naquilo que ela tem de mais enriquecedor e de qualificador da vida: a continuidade. Para Lino, a criação é fundada na interpretação dos valores do passado susceptíveis de qualificar o presente, dando assim continuidade ao processo histórico, como lugar de múltiplos tempos e sentidos.⁶⁶ Lino, mantendo-se fiel à sua formação romântica, rejeita a hipótese da massificação da construção pela técnica e a diluição da sua identidade cultural, ou seja, a uniformização do espaço, que conduzirá a arquitectura até à contemporaneidade.

Nesta perspectiva, para Raul Lino, o problema da habitação não se coloca enquanto problema urbano, mas como refundação de uma ideia de proximidade doméstica, suportada pela sua concepção de casa individual.⁶⁷

Para Ventura Terra, esta solução tipológica é insuficiente, porque não proporciona a melhoria das condições de vida e de salubridade no meio urbano, só possível pela habitação colectiva. Isto é, pela técnica que proporciona aos arquitectos produzir novas soluções de habitação, em massa e em altura, capazes de satisfazerem os carenciados de habitação. Por isto a casa individual não é eficaz.

O carácter a dar às novas construções

Em Março de 1903, o jornal *O Dia* publica uma entrevista com Ventura Terra que decorre no seu escritório ao "*largo do Quintella, sobre os andares onde está instalada a Arcada de Londres*".⁶⁸

Esta entrevista, embora partindo do "carácter a dar às novas construções" de Lis-

boa, permite, pela eloquência de Ventura Terra, perceber o seu posicionamento face ao debate arquitectónico da época. Assim, encontramos a dissertação sobre a tipificação da casa portuguesa, o problema do belo e do útil como essência da arte, a vinculação ao pensamento de Viollet-le-Duc, a importância da ciência moderna na fundamentação das opções técnicas, a verdade histórica e a ideia de progresso, o higienismo e o valor patrimonial (reflectidos sobre o bairro de Alfama onde identifica graves problemas sociais) e a autonomia disciplinar da arquitectura face à arqueologia. O cruzamento destes temas durante a entrevista leva-nos a transcrever alguns excertos:

[Ventura Terra]

(...) – *Vem saber a opinião a respeito do character a dar ás novas construcções? E'-me difficil responder-lhe. Essa theoria, agora em voga, da casa portugueza aygura-se-me pouco aceitavel. Por exemplo, -- eu que sou minhoto -- conheço magnificamente bem a casa do Minho, mas transplantal-a para Lisboa, em que divergem os modos de vida, não só é inesthetico, mas illogico. E em architectura deve-se procurar o mais adaptavel e o mais lógico, porque o que não for, não é arte.*

[dá o exemplo do gótico referindo o livro de Viollet-le-Duc]

(...) – *N'esse livro estão expressos todos esses problemas... Ressurgir a velha architectura é outro ponto condemnavel.*

(...) – *As construcções modernas devem estar d'accordo, não só com os nossos costumes e abitos actuaes, mas com a sciencia moderna, as construcções de ha vinte annos são hoje inhabitaveis, pelo que reprovo a resurreição, como único argumento de fixar uma tradição, porque a hygiene, a sciencia, e a própria esthetica actual a condemnam.*

[prossegue o entrevistador com o exemplo]

– *Mas há elementos aproveitáveis, portuguezes de raça, que poderiam servir como elemento decorativo. Os telhados, muito espalhados nos séculos XV e XVI, ahí está um pormenor curioso.*

[responde Ventura Terra]

– *Portuguezes, não são. Houve-os em França, e ainda hoje se vêem na Itália (...). Nacionalisamos esses telhados, mas o que é certo é que a telha de Marselha, contra que se clama, tem qualidades superiores. (...)*

[insiste o entrevistador]

– *Mas qual seria o character a dar ás novas construcções?*

[responde Ventura Terra]

(...) – *Tudo, menos a regressão... a archeologia antes, é que se lhe deve chamar. Essa campanha da casa portugueza não a comprehendo, e como alguns camaradas meus de innegavel talento persistem em a vir construindo por toda a parte, eu persisto tambem em oppôr argumento a argumento. Como lhe disse sou minhoto, conheço as casas do Minho, que ganham pittoresco pela cumplicidade do meio, pela ingenuidade primitiva dos habitos d'aquella gente, casa que elles proprios constróem, sem auxilio de mestres d'obras, por si proprios, conforme as necessidades instantes e progressivas. (...)*

[continua com uma detalhada análise da casa como resultado de um processo de adequação às necessidades e capaz de se transformar face aos problemas, aperfeiçoando-se]

(...) *mas a pretexto de manter uma tradição e um character construir a casa minhota em Lisboa, ou nos arrabaldes, onde a vida diverge da do Minho, é uma phantasia inexplicavel.*

A logica perde-se, e o conforto não se anicha alli. Faz-se a copia exacta

d'essas habitações e, por vezes, como o canniço é proverbial no Minho, para a copia ser flagrante transplantam-no também para cá, embora o proprietário não tenha milho... para seccar. Aproveitam apenas o pormenor! E' um adorno inútil e pretencioso.

*(...) Ponha-me agora a rua do Ouro com casebres simples, portadas d'alpendres e vejam o que fica. Uma coisa ridícula! (...)*⁶⁹

Esta entrevista permite identificar um claro jogo retórico onde se salienta, também, o cosmopolitismo de Terra, por vezes desprezado, como chave do seu empenhamento progressista, facultando-lhe os instrumentos para enfrentar os problemas colocados pela vida contemporânea.

Se para Terra a técnica e a ciência eram a chave do progresso, e por isso deveriam ser trabalhadas no seio do projecto arquitectónico, para Lino essas novidades eram irrelevantes, não por trazerem eventualmente bem-estar (aspecto que Lino sempre defendeu), mas porque a arquitectura não se discutia nesse plano. Lino, ao rejeitar a técnica e a ciência, considerava que o debate arquitectónico não pode centrar-se na *conveniência e utilidade* mas na *harmonia* de todos os aspectos que ligam o projecto à vida.

Como José-Augusto França salienta, para Lino a arquitectura moderna trata-se de construção e não de arquitectura propriamente dita. "Para quê falar de arquitectura onde só há técnica e outras qualidades comuns a inúmeras indústrias."⁷⁰

Quando a técnica se torna indispensável devido ao tipo, época e local da edificação pressente-se nesses projectos de Lino a frágil articulação entre espaço produzido e solução construtiva. Ao ter que abandonar os dispositivos espaciais articulados com a tradição construtiva da "parede grossa", pela inevitabilidade técnica da "parede grossa" na edificação em altura, encontra a dificuldade em incluir no projecto as novas qualidades e atributos deste espaço.⁷¹

Lisboa, Paris: caminhos da arquitectura moderna em 1900

Pedro Viera de Almeida, no seu estudo *A Arquitectura Moderna* (1986), ao considerar Raul Lino, Ventura Terra e José Marques da Silva os primeiros arquitectos modernos em Portugal, aceita não só que a génese da arquitectura moderna tem linhas de continuidade com a experiência oitocentista, como também atribui a Lino e Terra (e, com este, Marques da Silva, no Porto) sentidos complementares que definem, no seu tempo, uma experiência fundadora: "Há assim, quer na origem de ambos, quer na lógica das suas intervenções uma orientação cruzada e complementar."⁷² Esta leitura inovadora, ao abandonar anteriores reflexões sobre a modernidade em Portugal, propõe os aspectos centrais que este ensaio persegue e aprofunda.

A radicalidade com que Raul Lino e Ventura Terra são protagonistas de reflexões distintas sobre a modernidade, nas primeiras décadas do século XX, demonstra não só estarem disponíveis para acolherem nos seus projectos as novas exigências do habitar como, pelo menos, implicitamente, abrem duas vias que a arquitectura portuguesa irá registar, em moldes distintos, ao longo das gerações de arquitectos, até aos anos 1970.

Os projectos realizados por Ventura Terra e Raul Lino, respectivamente com 34 e 21 anos, para o concurso do pavilhão português na Exposição Universal de Paris, em 1900,⁷³ são reveladores deste momento e afirmação destas interpretações diferentes [11 e 12].

O projecto de Ventura Terra situa-se numa influência directa da arquitectura francesa, centrado em aspectos formais de composição muito ao gosto da sociedade portuguesa da época. Raul Lino, situando-se na esfera de influência da sua formação romântica, ao procurar uma linguagem para os valores que identifica

como nacionais, propõe uma edificação invulgar, de volumetria complexa, com elementos conotados com a imagem da arquitectura quinhentista e de sabor vagamente alentejano. Todavia Raul Lino, que perdeu o concurso para Terra, ao elaborar esta síntese original de fragmentos construtivos depurados, mas conotados com a cultura portuguesa, chamou sobre si muita atenção. Estes dois projectos podem ser considerados "(...) paradigma de duas linhas filogénicas presentes e desempenhando ainda hoje um papel singular na história da arquitectura portuguesa (...)"⁷⁴ que importa agora aprofundar.

Composição vs proporção

No início do século XX, a actividade profissional de Terra e de Lino polarizam-se em torno de diferentes concepções do projecto de arquitectura. Esta observação permite referenciar percursos formativos distintos, destes dois arquitectos, com uma diferente valorização dos processos de projectos, vinculados nos entendimentos de composição e de proporção.

Para Terra, a arquitectura é um trabalho centrado sobre o problema da composição. A planta e o corte, neste sentido, são instrumentos importantes na determinação e representação dos mecanismos compositivos formais articulados com a resposta ao programa funcional. A composição é, assim, a arte de orquestrar espaço, geometria, decoração e função, de acordo com a conveniência social e os princípios da ciência e técnica, que devem satisfazer conforto, eficiência e qualidade. Se esta é uma lição com raízes no método *beauxartiano*, é também nele que se encontra a formação de capacidades que permitem aos arquitectos lidar com as novas técnicas construtivas e interpretar os novos programas da modernidade. Desta forma, programas até aí correntes, são analisados para se adaptarem a novas funcionalidades da vida moderna a que devem dar resposta. Os novos equipamentos urbanos, que vão reocupar o centro das cidades, são disto um sinal evidente.

Mas esta observação é, também, particularmente clara na habitação, quer se trate de uma grande casa burguesa (por exemplo, da Casa J. J. da Silva Graça, do Palacete Mendonça, etc.) ou de uma *casa burguesa de produção corrente*. O projecto habitacional apresenta respostas a novos problemas de uso, de conforto, de conveniência social, de tecnologia construtiva e de gestão económica, sabendo sempre estabelecer diferenças tipológicas e reconhecer o destino social da sua intervenção [13 e 14].

Para responder a estes factores, Terra recorre à sua experiência parisiense, onde encontra os novos materiais e a mão-de-obra qualificada para os instalar, e contacta com as novas técnicas que chegavam pela mão dos engenheiros e dos comerciantes especializados.⁷⁵ Assim, visita as capitais da Europa onde deseja ver "o que mais recentemente se tem produzido em instalações de aquecimento e ventilação, electricidade, materiais para revestimentos decorativos, etc., afim de quanto possível aproveitar (...) os progressos que n'esse sentido se tenham feito nos últimos annos."⁷⁶

O projecto é reflexo da racionalidade, eficácia e organização deste processo de trabalho, que terá óbvias repercussões na organização do seu *atelier* que reflecte a sistematização da construção encontrada no projecto e obra.

Mas a aceitação da técnica e da ciência como valores de progresso da sociedade, aspecto constante do seu discurso,⁷⁷ não faz esquecer no jogo da composição a importância do simbólico, com o uso eficaz dos sistemas decorativos e monumentais, como aspectos decorrentes da construção, do programa e da sua presença na construção da cidade.

Para Lino, o trabalho do arquitecto é revelar a relação harmoniosa entre tradição

construtiva e a vida, ou seja, estabelecer essa proporção. Assim, a sua central preocupação é a adequação do espaço projectado a um lugar e aos seus habitantes. Este trabalho exige a compreensão histórica das relações expressas nos seus projectos, mas também dos aspectos singulares desse sistema harmonioso que pretende construir. Na proporção estabelecida entre cada compartimento e as janelas, a paisagem, a luz solar, o vento dominante, a textura e a cor dos materiais, e o ambiente doméstico organizador de um quotidiano, Lino constrói o projecto de arquitectura como resposta única à sua circunstância. A sua arquitectura, independentemente do estilo, trabalha com particular atenção as articulações e transições entre espaços e entre elementos, tentando assim inspirar aos seus habitantes uma forma de vida em complementaridade com a Natureza.

Seria um equívoco ignorar nas suas obras de juventude, sobretudo nas casas Monsalvat e do Cipreste, uma organização espacial inovadora, pensadas como espaço/vida, dirigida para uma utilização que, ao qualificar o quotidiano doméstico, responde às necessidades do habitar contemporâneo. O funcionalismo latente nestas obras aproxima-as da intencionalidade da casa de campo inglesa, tal como é referido por Julius Posener (1904-1996), para quem *as raízes do funcionalismo estão em Inglaterra*.⁷⁸

Arquitectura é arte para Lino, sendo expressão de cada civilização, de cada nação e de cada povo. E a arte, ao ser apropriada, deve rejeitar o imobilismo da ideia de um estilo, o que permite a Lino, na passagem para o século XX, a crítica dos revivalismos e dos eclectismos e, posteriormente, da arquitectura moderna. Trata-se de exacerbações perturbadoras de um aprofundamento desejado da identidade cultural, assunto vinculado ao idealismo inglês (entre outros, de John Ruskin, William Morris, Arthur Heygate Mackmurdo), que irá preocupar Lino durante toda a vida.

Também para Terra a arquitectura é expressão do *"mais adaptável e mais lógico, porque se o não for, não é arte."*⁷⁹ E para alcançar esta situação a arquitectura deve estar de acordo não só com os costumes e hábitos dos seus utilizadores, mas também com a ciência, onde encontra a justificação para a renovação formal e a resolução dos problemas da sociedade. Ou, se preferimos uma formulação moderna, a arquitectura alcança a sua beleza como resultado da coerência com que satisfaz os seus objectivos utilitários. É isto que se regista na arquitectura doméstica.

O significado de "outra casa" na abertura do século XX

Na passagem para o século XX, o projecto da habitação unifamiliar constituía encomenda comum e importante nos *ateliers* de arquitectura.⁸⁰ Para Terra tratava-se de uma experiência arquitectónica significativa, não só pela qualidade do dispositivo espacial da grande casa burguesa, ajustado ao desejo de sumptuosidade e de qualificação moderna do habitar da sua clientela, mas também porque iria permitir explorar uma concepção diferente de casa, genericamente reconhecida pela sua contenção construtiva e racionalidade. Esta "outra casa" é sujeita a programas funcionais mais reduzidos e económicos, o que também impunha novos métodos de trabalho, com o recurso a desenhos tipo, aspecto facilitador para uma concepção e construção mais rápida, eficaz e pragmática. Contudo, esta atitude projectual não faz abandonar a experiência do palacete ou da grande casa burguesa, pelo contrário, irá reelaborá-la na conformação de soluções espaciais adaptadas às novas condicionantes do projecto doméstico. Assim, dispositivos espaciais extensos e complexos, que encontramos nessas grandes casas, são transpostos para esta "outra casa" mais pequena, geralmente inserida em lotes urbanos de pequenas dimensões, com tudo o que isto possa significar de sistematização e síntese.

Também é relevante constatar-se que a alteração do tipo de produção, da obra singular e monumental para o anonimato da obra inserida no conjunto urbano, assinala a transformação do perfil do arquitecto autor/artista em arquitecto autor/técnico.

No virar do século, esta "outra casa" representa parte significativa da *produção corrente* dos *ateliers* e inaugura a possibilidade de uma distinta racionalidade arquitectónica da organização do espaço, dos modos de habitar e da construção. A sua realização possibilita à burguesia uma alternativa ao palacete urbano que, contudo, sem ter uma intenção substitutiva de um pelo outro, foi sinal indelével do seu tempo, acompanhando a alteração do estilo de vida dos seus habitantes.

A par da produção de grandes casas burguesas, de postura ecléctica e classicizante, com um vigor cosmopolita inédito e espacialmente sofisticadas, Ventura Terra projecta outras habitações de *produção corrente*. Apesar da extensão desta produção na sua obra, a historiografia da arquitectura não lhe tem atribuído a importância e o significado de que se reveste, nas primeiras décadas do século XX: a passagem para uma diferente gramática do projecto.⁸¹ [15]

Da singularidade do palacete à produção corrente da casa

A casa J. J. da Silva Graça (1905-1907) e o palacete Mendonça (1902-1909) representam a grande casa burguesa que Ventura Terra executava com grande mestria. Apesar das diferentes inserções urbanas (face à rua e rodeada por um jardim), estas duas habitações são submetidas à mesma organização da planta central, marcada pelo grande espaço do átrio como elemento aglutinador da composição, servida por uma detalhada elaboração espacial, que dá resposta à sofisticação do programa e da mecânica funcional, com a presença de novos equipamentos e soluções construtivas. Estas duas casas aproximam-se de grandes máquinas de habitar, baseadas na imponência como estratégia de representação social e nos imperativos oitocentistas da higiene e do conforto – sem interferir, ainda, na lógica da concepção do espaço funcional, como veremos nas décadas seguintes.

Simultaneamente a este tipo de casas Ventura Terra produz em série casas de menores dimensões, com grande economia de meios. É uma obra marcada por uma afirmação plástica e decorativa contida, que apresenta aspectos de sistematização pensados para repetição construtiva de portas e janelas sem molduras, cornijas em madeira e remates em azulejo, padieiras em tijolo aparente, guardas em ferro, etc. Trata-se de edificações com uma volumetria simples onde persistem padrões de composição, como a janela dupla e o torreão. Também onde se desenvolve a possibilidade de extensão do programa interior ao jardim, através de terraços e varandas com o uso de estruturas metálicas. Trata-se de aspectos inovadores que, ao reflectirem um novo desejo de habitar, atribuem a esta casa uma domesticidade impossível no palacete ou na grande casa burguesa. Mas é a própria organização da casa, como dispositivo espacial, que se impõe como resultado de uma técnica aprofundada de compartimentar o espaço, de fazer circular, de desempenhar funções e gerar conforto. Trata-se de uma obra que exige capacidades e conhecimento actualizado da arte de projectar e construir, que pode ser exemplificada nas casas Luiz Castro (1896), Júlio G. da Costa Neves (1898-1904), José Joaquim Migueis (1902-1903), entre muitas outras.⁸² [16 e 17]

Perante o reagrupamento cultural que marcava a passagem de século, do eclectismo ao pitoresco, Ventura Terra soube propor soluções capazes de satisfazerem as novas exigências de habitação, demonstrando abertura para reflectir sobre as necessidades da vida moderna e urbana (contrariamente a Raul Lino). Se este vector de modernidade pode ser reconhecido na *produção corrente* analisada, é

nas propostas de habitações associadas, em banda ou geminadas (bem como de habitação colectiva, não tratada neste trabalho), onde mais radicalmente se revela.

Nas casas em banda Miguel Henrique dos Santos (1900-1904) e nas casas geminadas H. dos Santos (1904) e Cisneiros e Bello (1905) são desenvolvidos processos de sistematização do projecto para a articulação de conjuntos de duas, três e quatro habitações que, sendo vulgares no contexto internacional, apontam soluções só mais tarde utilizadas de forma generalizada em Portugal. [18]

Será esta *produção corrente* em Portugal, a que mais se aproxima de outras realizações contemporâneas na Europa?

São várias as realizações que podem ser elencadas na continuidade desta investigação de Terra: o Group of Cottages for the Hampstead Tenants Ltd., de B. Parker e R. Unwin (Hampstead, 1911), o Siedlung Oberschönewide, de Peter Behrens (Berlim, 1915), o Siedlung Rahnitz, de Heinrich Tessenow (Dresden, 1919), o Siedlung Freidorf, de Hannes Mayer (Muttentz, Suíça 1919-1921), o Siedlung Eichkamp, de Bruno Taut (Berlim, 1926- 1927), o Siedlung Römerstadt, de Ernest May (Frankfurt 1927-1930), etc.

Caberá a esta arquitectura de *produção corrente*, no cenário português, standardizar e tipificar a primeira experiência moderna?

O racionalismo da concepção e da construção entra assim pelas obras de pequenas dimensões mas é geralmente ignorado tanto dos currículos profissionais como da crítica.

4 Entre caminhos

Na leitura da arquitectura de Terra e de Lino é fundamental ir além do desenho decorativo, reconhecendo, por um lado, a vantagem do eclectismo e, por outro lado, que só através de uma interpretação arquitectónica do projecto se poderá aceder ao sentido inovador que o determina.

Se é significativa, em Terra, a *produção corrente*, na transição de século, como sinal inequívoco de modernidade, também no projecto do palacete e da grande casa burguesa encontramos o desejo de estar actualizado pelo mundo moderno, expresso nas “maquinarias” que sustentam este luxuoso programa. Em ambos os casos, Terra manifesta no seu trabalho uma síntese empenhada na cultura moderna, que importa atender numa leitura da experiência internacional coetânea,⁸³ todavia sem continuidade crítica no processo português.

Quando Terra projecta *casas correntes*, sobretudo as destinadas à construção em banda, a sua investigação concentra-se na redução da área edificada, nos dispositivos espaciais simples e eficazes, aptos para a repetição, proporcionando adequação e conforto, o que significa dominar as modernas técnicas de compartimentar, articular, sistematizar, hierarquizar e de fazer funcionar. Ou, por outras palavras, concebe o projecto como uma estrutura de relações fortemente organizadas enquanto manifestação do paradigma de progresso. Terra projecta segundo uma óptica moderna, o que implica a incerteza, de um tempo em mudança, e a conjunção entre tradição e inovação.

No longo percurso da sua vida e obra, Raul Lino não aprofunda o problema da aliança entre tradição e inovação. Contudo, as primeiras obras de juventude são marcadas por este problema, onde regista a sua leitura da condição portuguesa, na passagem do século, e da modernidade. Depois Lino isola-se, contrariamente aos diversos movimentos modernistas inspiradores da sua formação e acção enquanto jovem arquitecto, que encontraram nesta aliança a continuidade para as suas ideias reformistas da arquitectura e da sociedade. A tensão entre tradição e

inovação, em si um tópico na arquitectura do século XX, irá manter-se ao longo da obra de alguns arquitectos modernos, como Le Corbuiser ou Távora, enquanto que para outros o seu único desígnio será a ideia maquinista de progresso.

Face à disponibilidade moderna das propostas de Lino e de Terra, no início do século, e ao esclarecer a filogenia que lhes é atribuída para a arquitectura portuguesa do século XX, regista-se uma continuidade composta de descontinuidades; ou seja, não na permanência da sucessão da crítica ou da tradição discutida e reinventada geração após geração, capaz por isso de fazer elos numa anterioridade de sentidos, mas na sucessão de um desacerto, que impediu as gerações seguintes de aprofundar o trabalho anteriormente iniciado.⁸⁴

À reciprocidade desta abertura moderna de Lino e Terra sucedeu-se o seu afunilamento pelo crescente peso da “Casa Portuguesa” na discussão cultural e arquitectónica. São secas assim as possibilidades de transformação contidas nestas experiências que, não encontrando na crítica o seu aprofundamento teórico, condicionaram a modernidade das décadas seguintes como projecto decorrente destas. É este constrangimento perante a tradição e a sua crítica que levou os arquitectos a manifestarem-se em 1970 perante a exposição da obra de Raul Lino, marcando o fim de um tempo e a passagem a outro. A casa Beires (1973), obra premonitória de Álvaro Siza, denuncia esse outro momento e a urgência de um diferente olhar sobre a história. [19]

São estas circunstâncias que a arquitectura portuguesa soube assimilar e, afinal, transformar na sua mais forte identidade.

NOTAS

1.Nota: Este trabalho foi realizado no âmbito do projecto de investigação “Identidades e caminhos da arquitectura habitacional na passagem para o século XX”, integrado no Grupo Atlas do Casa, do Centro de Investigação de Arquitectura e Urbanismo (CEAU/FCT) da FAUP.

A versão inglesa do texto está disponível no Repositório Aberto da UP:<<http://hdl.handle.net/10216/21345>>

2.Pedro Vieira de Almeida, “Arquitectura Moderna”, in *Historia da Arte em Portugal*, vol.14. Lisboa, Alfa, 1986. Aspecto que prossegue o trabalho de José-Augusto França (1963 e 1974) e continuado por Raquel Henriques da Silva (1997).

3.Paulo Pereira, *2000 anos de arte em Portugal*. Lisboa, Temas e Debates e Autores, 1999, p.319.

4.Em 1958, Nuno Portas é irredutível na crítica que dirige ao Pavilhão de Portugal na Exposição Universal Bruxelas, 1958 de Pedro Cid, abrindo assim outra leitura do moderno: “Recordemos que se o formulário do Estilo Internacional serviu entre nós (...) para a arremetida contra os neo-classicismos e os pseudo-tradicionalismos, a aceitação incondicional e a longo prazo desse tipo de arquitectura começa a tornar-se perigosa por carecer de aderência às nossas realidades. (...) A sua atitude insistente ditou, em parte, a realização do Inquérito à arquitectura espontânea (...) e certas obras atestam já hoje a posição favorável dos seus autores perante este aspecto da problemática da Arquitectura Portuguesa.”

Nuno Portas, F. Gomes Silva, “Expo 58”, *Arquitectura*, nº 63, Lisboa, 1958, p.23-38.

Mas será em 1959 que, ao assinalar o debate internacional, aponta a responsabilidade da nova geração na “revisão do conceito de modernidade”.

Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, nº 66, Lisboa, 1959, p.13-14.

5.A designação da exposição é *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*.

- 6.O registo em filme desta cerimónia foi realizado pelo documentarista António Campos: “Inauguração da exposição Raul Lino (1970)”, Biblioteca de Arte, FCG.
- 7.Carta de Diogo Lino Pimentel a José Azeredo Perdigão, presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, 19/Maio/1969, assinada. Arquivo FCG (Serviço de Belas-Artes): Pasta Exposições Diversas, 1968/68/70 ED 8.
- 8.Idem, 28/Julho/1969.
- 9.Paulo Pereira, op.cit.
- 10.António Cardoso, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, (1992). Porto, FAUP publicações, 1997.
Para uma releitura de Marques da Silva como operador estético na construção da Casa de Serralves, ver:
André Tavares, *Os fantasmas de Serralves*. Porto, Dafne Editora, 2007.
- 11.Pedro Vieira de Almeida, “The Notion of «Past» in the Architecture of the Difficult Decades”, *Rassegna*, nº 59, 1994, p.52-62.
- 12.Antonio Pizsa, *La Construcción del Pasado: Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*. Madrid, Celeste Ediciones, 2000. Panayotis Tournikiotis, *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*, (1999). Madrid, Maira / Celeste, 2001.
- 13.José-Augusto França é fundador dos estudos de História da Arte em Portugal (Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal, 1949) e da História do Urbanismo Português (Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal, 1965).
Raquel Henriques da Silva, “Entrevista com José-Augusto França”, *Revista de História da Arte*, Nº1, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, 2005, p.7-13.
- 14.Podemos considerar as obras abaixo referidas como, se não as primeiras, as mais significativas no percurso dos seus autores. No caso de Nuno Portas e de Pedro Vieira de Almeida, no campo do pensamento teórico, poderíamos ainda considerar os CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto), respectivamente apresentados em 1959 e 1962.
José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa, Bertrand, 1963.
José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa, Bertrand, 1972.
Pedro Vieira de Almeida, “Uma análise da Obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, nº 96, Lisboa, 1967, p.64-67.
Nuno Portas, “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, *Arquitectura*, nº 66, Lisboa, 1959, p.13-14.
Nuno Portas, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, in Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, vol. II, Arcádia, Lisboa, 1970, p.687-746.
Esta publicação retoma os artigos publicados no Jornal de Letras de Artes em 1963 (prémio Fundação Calouste Gulbenkian de Crítica de Arte, em 1964), na sequência de uma bolsa da mesma fundação.
Pedro Vieira de Almeida, “Uma análise da Obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, nº 96, Lisboa, 1967, p.64-67.
- 15.Facto geralmente subestimado no contexto da produção teórica portuguesa na primeira metade do século XX.
Paulo Varela Gomes, “Paulo Varela Gomes em «O Susto»”, *Unidade*, nº 2, Porto, AEFAUP, 1989, p.81-87.
- 16.Pode inferir-se a mesma constatação na “Nota Final” à história de *A Arte em Portugal no Século XX* por José-Augusto França em 1974, ou, mais recentemente, por Rute Figueiredo na investigação que realiza sobre arquitectura e discurso crítico na passagem para o século XX.
José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, op. cit., p.603.
Rute Figueiredo, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa, Colibri, 2007, p.167-178.
- 17.Paulo Varela Gomes, “Quatre batailles en faveur d'une architecture portugaise”, in *Points de Repère: Architectures du Portugal*. Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, 1991, p.37.
- 18.T. S. Eliot “O que é um clássico?” (1945), in Maria Adelaide Ramos (ed.), *Ensaíolos Escolhidos*. Lisboa, Cotovia, 1992, p. 137.

19. José-Augusto França, Manuel Rio-Carvalho, Pedro V. Almeida, Diogo L. Pimentel (org.), *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

20. Posteriormente este trabalho será continuado com o apoio da Fundação em outras exposições monográficas que permitiram aprofundar uma investigação consistente da história deste período. Até aos anos de 1970 são poucas as exposições realizadas e têm outros objectivos. Destacamos em 1951 a exposição realizada pela Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM), no Ateneu Comercial do Porto, onde apresenta a obra de 25 arquitectos em 120 pranchetas. Trata-se de uma das iniciativas mais importantes deste grupo de arquitectos e um dos manifestos mais contundentes realizados a favor da arquitectura moderna, reafirmando as conclusões de 1948 do 1º Congresso Nacional dos Arquitectos.

Rui Jorge Garcia Ramos - *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*, Dissertação de doutoramento em Arquitectura. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004 [policopiado].

21. Contestação à exposição assinada por 70 arquitectos publicada no *Diário de Lisboa* de 21 Novembro 1970.

22. Embora tenha viajado muito para conhecer o seu país, Lino não considerou a hipótese do *Inquérito*, como mais tarde em 1955-1960 foi realizado pelos arquitectos modernos.

23. Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y Espacio*, (1963). Barcelona, Labor, 1969

Pedro Vieira de Almeida, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 115-188

24. Ver referência à sua biblioteca nas páginas seguintes.

25. O estudo dos bolseiros do Estado no estrangeiro está por fazer, o que permitiria verificar se estes aspectos se relacionam com o aumento do número de arquitectos e a diminuição das bolsas concedidas.

26. Esta publicação é significativamente referida por Raul Lino como importante na sua obra e em oposição a outras como *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Carta de Raul Lino a Pedro Vieira de Almeida, 2/1970, assinada. Arquivo FCG (Serviço de Belas-Artes): Pasta Exposições Diversas, 1968/68/70 ED 8.

27. A acção de Raul Lino nos organismos oficiais a que esteve ligado (em 1940, Vogal da 1ª sub-secção da VI secção da Junta Nacional de Educação; em 1947 é vice-presidente da Academia Nacional de Belas-Artes e seu presidente em 1967; em 1934 inicia sua actividade na DGEMN como tarefeiro para o Serviço de Construção de Casas Económicas, em 1936 é nomeado chefe de Repartição, sendo em 1949 director de Serviços) não se encontra ainda plenamente estudada. Sobre este assunto, ver:

Nuno Portas, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, 61, Lisboa, 1970, p.20.

Cristina Antunes, *Raul Lino*, Documentário televisivo, RTP, 1999.

Maria João Baptista Neto, "Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção", *Artis*, nº1, Lisboa, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2002, p.253-269.

28. Neste combate solicitava, por exemplo, "padrões obrigatórios por lei especial de emergência, enquanto não passasse o período transitório que atravessamos".

Raul Lino, "Ainda as casas Portuguesas", *Panorama*, nº 4, 1941, p.9-10.

29. Maria João Baptista Neto, op.cit.

Será contra a superficialidade desta acção da DGEMN que leva em 1949 Lino (quando é director de Serviços) a reunir excertos de textos (traduzidos para português) para distribuir pelos núcleos do Porto, Coimbra e Évora, onde se debatiam, no plano internacional, políticas e princípios de intervenção a adoptar. A acção de Lino é sempre erudita e educadora... ele procurava "acabar de vez com o inveterado e ferrenho conceito de restituir à sua primitiva traça que tão grandes malefícios havia já perpetrado por cá".

Diogo Lino Pimentel, "Biografia", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.22.

30. Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*. Seuil, Paris, 1965

31. Raul Lino, "Raul Lino Visto por ele próprio", *Vida Mundial*, nº1589, 1969, p.28-42

- 32.Ventura Terra, "A cidade. Palestra com Ventura Terra", *O Dia*, 5 de Março, Lisboa, 1903, p.1 [entrevistador não identificado]
- 33.Segundo Diogo Lino Pimentel, os desenhos desta obra estão perdidos, não se encontrando nem no arquivo da família e da FCG, nem em posse da família Rey Collaço. Também de acordo com a investigação de Patrícia Duarte, o processo desta casa não se encontra na Câmara Municipal de Cascais.
Patrícia Alexandra da Silva Antunes Duarte, *Casas de Verão entre Belém e Cascais: uma leitura sobre a arquitectura do lazer através da «Construção Moderna»*, Dissertação de mestrado em Estudos do Espaço e do Habitar em Arquitectura. Lisboa, FAUTL, 2008 [policopiado].
- 34.Nos livros de Raul Lino encontramos: M. H. Baillie Scott, *Houses and Gardens*. Southampton, Georges Newnes Limited, 1906 [com a assinatura, Raul Lino London 1907]; Herman Muthesius, *Landhaus und Garten: Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München, Georges Newnes Limited, 1907 [com a assinatura, Raul Lino London 1907].
- 35.Estudo sistemático de imagens e projectos de arquitectura do século XX, através de *A Construção Moderna* (1900-1919), é possibilitado pelo projecto de investigação Arquitectura(s) de Papel.
- 36.Rui Jorge Garcia Ramos, op.cit.
- 37.Arquivo familiar Raul Lino.
- 38.João Paulo de Sousa, *Memória e futuro*, [a propósito da publicação de *Campo Santo*, de W. G. Sebald], Blog Da Literatura. [consulta a 9 Junho 2008]. Disponível em <<http://daliteratura.blogspot.com/2008/06/memria-e-futuro.html#links>> [2008].
- 39.O artigo de José-Augusto França sobre Raul Lino e a geração de 1890 estabelece uma completa contextualização deste período, apontando as principais linhas de influência no campo da arte, música e literatura, bem como os artigos e trabalhos de índole etnográfica, onde se demonstra que "a Casa Portuguesa era então um sintoma".
José-Augusto França, "Raul Lino, Arquitecto da Geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.73-114.
- 40.Nuno Portas, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, nº 61, Lisboa, 1970, p.14-21.
- 41.Raul Lino, *A nossa casa: Apontamentos sobre o bom-gosto na construção das casas simples*. Lisboa, Atlântida, 1918.
- 42.José-Augusto França, "Raul Lino, Arquitecto da Geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 92.
- 43.Raul Lino, *A Casa Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, Ed. Comissariado-Geral da Exposição de Sevilha, 1929. Raul Lino, *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa, Valentim de Carvalho, 1933.
- 44.João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa, D. Quixote, 2000.
Joana Cunha Leal, "A individualidade de Lisboa e o tipo de casa portuguesa em Júlio de Castilho", *Vinte e Um por Vinte e Um*, nº 2, Porto, Revista da Escola Superior Artística do Porto, 2006, p.73-85.
- 45.Pedro Vieira de Almeida, "Raul Lino, Arquitecto Moderno", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 115-188.
- 46.Francisco Silva Dias, "A-propósito da exposição sobre obras de Raul Lino", *Arquitectura*, nº 115 (Maio/Jun), Lisboa, 1970, p.94-96.
"Da imprensa", *Arquitectura*, nº 116 (Jul/Ago), 1970, p.96-97 [Reprodução de dois artigos publicados no *Diário de Lisboa* de 21 Novembro de contestação à exposição assinados por 70 e 65 arquitectos e resposta de Pedro Vieira de Almeida em *O Século*, 24 Novembro 1970].
- DUARTE, C. Duarte, "Noticiário", *Arquitectura*, nº 116 (Jul/Ago), 1970, p.97 [Debate "A polémica da Casa Portuguesa" organizado na SNBA, em 10 Dezembro 1970, com a participação de Keil do Amaral, Fernando Távora, Arménio Losa e Charters Monteiro].
José-Augusto França, Pedro Vieira de Almeida, "Ainda «O caso Raul Lino»: José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida respondem a F. Silva Dias", *Arquitectura*, nº 116 (Jul/Ago), 1970, p.139-140 [Texto de J.-A. França com data de Dezembro 1970].

Como é possível verificar pela cronologia dos acontecimentos, a data 1970 referida pela edição da revista *Arquitectura* não é correcta, sendo possivelmente editada de facto no ano seguinte.

47. Pedro Viera de Almeida trabalha no escritório de Nuno Teotónio Pereira até meados dos anos 60; Nuno Portas mantém contacto com este escritório até aos anos 70.

48. Foram entrevistados Pedro Viera de Almeida (Porto, 14 Março 2008); Diogo Lino Pimentel (Lisboa, 20 Junho 2008); Nuno Portas (Porto, 9 Julho 2008); José-Augusto França (Lisboa, 24 Novembro 2008); Francisco Silva Dias (Lisboa, 26 Junho 2009).

49. Ibid., p. 139.

Entre os subscritores da contestação, Nuno Portas será o único que virá a reflectir sobre a polémica da exposição e aprofundar criticamente as posições defendidas no artigo de Pedro Vieira de Almeida, demarcando-se do movimento inicial que subscrevera.

Nuno Portas, "Raul Lino: uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador", *Colóquio*, nº61, Lisboa, 1970, p.14-21.

50. Manuel Botelho, "Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética", *RA*, nº 0, Revista da FAUP, Porto, 1987, p.7.

51. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, (1994). Porto, FAUP publicações, 1997, p.203.

52. Nuno Portas, op. cit., p.21.

53. A realização do Inquérito (1955-1960) e a sua publicação (1961) serão a afirmação dessa alternativa.

José António Bandeirinha, *Quinas Vivas*, (1993). Porto, FAUP publicações, 1996, p.121-143.

54. Pedro Viera de Almeida refere a casa Barata dos Santos, em Vila Viçosa, como "uma das obras mais raulinescas levadas a cabo depois do fim da guerra".

Pedro Vieira de Almeida, "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", in *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

55. *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

56. Fernando Catroga, *Entre Deuses e Césares. Secularização, laicidade e religião civil: Uma perspectiva histórica*. Coimbra, Almedina, 2006, p.501.

57. Nuno Portas, "Arquitectura e urbanismo na década de 40", in Fernando Azevedo (com.), José-Augusto França (prog.), *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 6. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.35.

58. T. S. Eliot, "A tradição e o talento individual", in J. Monteiro-Grillo (ed.), *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p.21-32.

59. Ana Isabel Ribeiro, "Miguel Ventura Terra biografia 1866-1919", Ana Isabel Ribeiro (coord.), in *Miguel Ventura Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*. Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006, p.33-89.

60. Para uma completa contextualização deste tempo ver:

Raquel Henriques da Silva, "Ventura Terra em contexto", Ana Isabel Ribeiro (coord.), in *Miguel Ventura Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*, Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006, p.11-29.

António Cardoso, op.cit.

61. Tiago Saraiva, *Ciencia y Ciudad. Madrid y Lisboa, 1851-1900*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2005

62. Raquel Henriques da Silva, op.cit., p.15

63. Os engenheiros, para além de participarem no projecto dos novos espaços, também irão infra-estruturar a cidade, que nessa época será rompida, perfurada e de novo edificada.

64. Marshall Berman, *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: a aventura da modernidade*, (1982). Lisboa, Edições 70, 1989.

65. T. S. Eliot, *A Terra Devastada*, (1922). Lisboa, Relógio d'Água, 1999 [Prefácio e tradução de Gualter Cunha]

66. Ver a sua acção na DGEMN:

Maria João Baptista Neto, "Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção", *Artis*, nº1, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, 2002, p.253-269.

67. Mesmo quando mais tarde vai trabalhar sobre o problema da casa económica reafirma a

importância da casa individual.

Raul Lino, "Casas Económicas", Arquivo familiar Raul Lino, [1935], 24 pág. [dactiloscrito, anotado com indicações para a projecção de imagens na conferência realizada no Brasil].

68. Ventura Terra, "A cidade. Palestra com Ventura Terra", *O Dia*, 5 Março, Lisboa, 1903, p.1 [entrevistador não identificado]

69. Idem

70. Citado do Diário Popular, 3 Setembro 1947, por:

José-Augusto França, "Raul Lino, Arquitecto da geração de 90", in *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.98.

71. Este exemplo pode ser observado na sua casa urbana de 4 pisos realizada no final da década de 40. A noção de "parde grossa" e "parede fina" é referida por Pedro Vieira de Almeida na entrevista de realizada no âmbito deste trabalho (Porto, 14 Março 2008).

72. Pedro Vieira de Almeida, "Arquitectura Moderna", in *Historia da Arte em Portugal*, vol.14. Lisboa, Alfa, 1986, p.21.

73. A participação portuguesa terá ficado à margem da história da Exposição de 1900 em Paris. Também sobre os pavilhões construídos (Pavilhão das Colónias e Pavilhão de Matas, Caça e Pesca), da autoria de Terra, existe pouca e inconsistente informação, o que sublinha a má organização da presença portuguesa. Mesmo na publicação *Exposition Universelle de 1900. Portugal. Catalogue Officiel* nada é referido sobre a arquitectura dos pavilhões. Estes aspectos foram amplamente criticados e satirizados por Rafael Bordalo Pinheiro (*A Paródia*, 1900).

António Guerreiro, *Exposições Universais: Paris 1900*, Lisboa, Expo'98, 1995.

Ana Isabel Ribeiro(coord.), *Miguel Ventura Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*. Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006.

José de Quintanilha Mantas, "Notícias sobre a Exposição Universal de Paris, 1900", in Maria Rosa Figueiredo (coord.), *Portugal 1900*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.255-261.

74. Pedro Vieira de Almeida, "Carlos Ramos: Uma Estratégia de Intervenção", in *Carlos Ramos: Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p.15.

75. Para a casa J. J. da Silva Graça a descrição da obra é acompanhada da seguinte lista de empresas e artistas que executaram as diferentes especialidades: edificação, Constructora (Porto); serralharia, Jacob Lopes da Silva e outros; ferragens, Garnier (Paris); cantarias, Montelavar e Tala, Pardal Monteiro; instalação eléctrica e telefónica, Hermann e Júlio Gomes Ferreira & C^a; aquecimento, Geneste & Herscher (Paris); estuques e pinturas, Cruz & Franco; persianas de ferro e madeira de carvalho, Jaquemmet, Mesnet & C. (Paris).

Para o palacete Mendonça a lista é: construção, João Pedro dos Santos; friso em faiança, Raphael Bordalo Pinheiro; carpintaria (madeira vinda da ilha de S. Tomé), José Pedro Souza; escultura, Jorge Pereira; dourador, Manoel João Costa; cantaria, José António d'Almeida e Pardal Monteiro; serralharia, Jacob Lopes Silva; estuques, Cruz & Franco; aquecimento, Jaquemmet, Mesnet & C. (Paris).

76. Excerto do pedido de licença de 30 dias para se ausentar para os referidos fins sem prejuízo dos seus vencimentos, quando se encontra a realizar o edifício da Câmara dos Deputados. A licença é concedida.

[Carta de Miguel Ventura Terra]. [1900-8-22]. [Manuscrito]. Processo individual: Miguel Ventura Terra, Lisboa, 1895-1914. Conjunto de documentos no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.

Esta carta é parcialmente transcrita em:

Ana Isabel Ribeiro, "Miguel Ventura Terra biografia 1866-1919", Ana Isabel Ribeiro (coord.), in *Miguel Ventura Terra: a arquitectura enquanto projecto de vida*. Esposende, Câmara Municipal de Esposende, 2006, p.58.

77. Ventura Terra, "A cidade. Palestra com Ventura Terra", op. cit.

78. Para Julius Posener, é através da obra de Muthesius, de divulgação da casa inglesa, que o problema da "função" se torna num elemento central das sucessivas elaborações do movimento moderno.

Silvano Custaza, "Un architecto della transizione", in Silvano Custaza, Maurizio Vogliazzo (ed.), *Muthesius*. Milano, Electa, 1981, p.7-9.

79.Ventura Terra, op. cit.

80.Rui Jorge Garcia Ramos, op. cit.

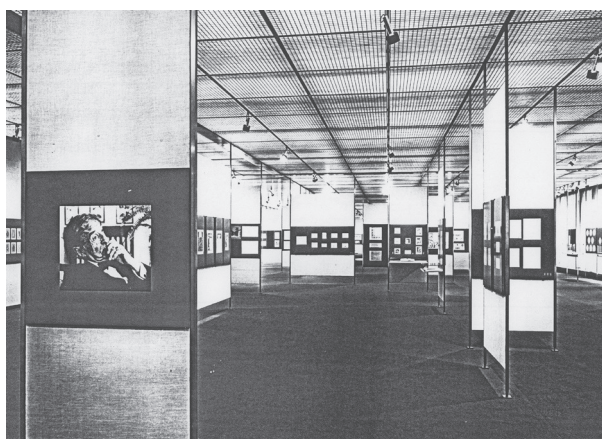
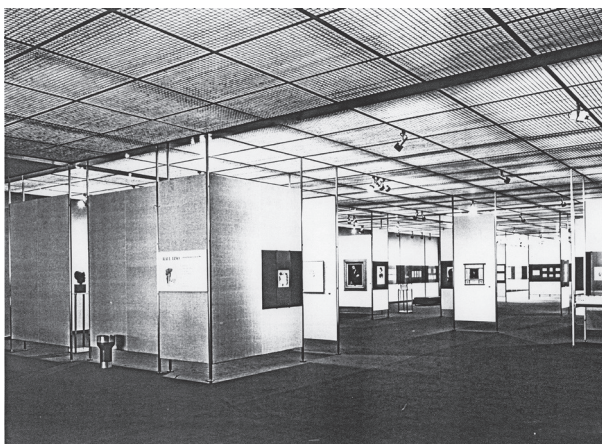
81.Rui Jorge Garcia Ramos, “«Produções correntes» em arquitectura: a porta para uma diferente gramática do projecto do início do século XX”, *NW noroeste. Revista de História*, nº 1, Braga, Núcleo de Estudos Históricos da Universidade do Minho, 2005, p.53-80

82.Op. cit.

83.Paulo Manuel Simões Nunes -*A Construção Moderna e a cultura arquitectónica no início de Novecentos em Portugal*, Dissertação de mestrado em Teorias da Arte. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000 [policopiado].

84.Este sentido também é referido por Matoso: “Um país feito de bocados que nada consegue unir. Acontece não só nas estruturas socioeconómicas, mas também na produção cultural, cuja «norma» é a «descontinuidade de saltos geracionais» (Eduardo Lourenço, citado por Miguel Real) [...]”

José Mattoso, “Uma ideia para Portugal”, *Público* (P2), 6 Março, 2010, p.4.



[1]



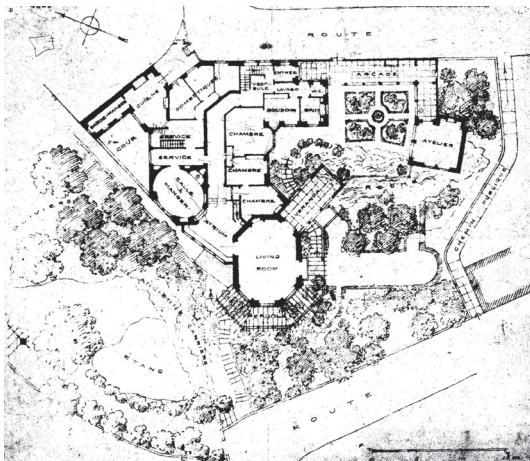
[2]

[1] *Raul Lino. Exposição Retrospectiva da sua Obra*, FCG, 1970

[2] Fotograma do filme de António Campos da inauguração da exposição em 30 de Outubro de 1970 (Américo Tomás, Raul Lino, Azeredo Perdigão)



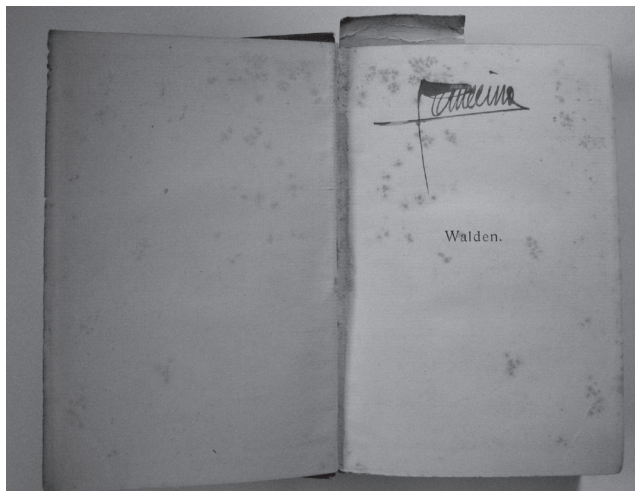
[3]



[4]

[3] Casa da Quinta da Comenda, Raul Lino, 1909

[4] Casa do Cipreste, Raul Lino, 1907-1913



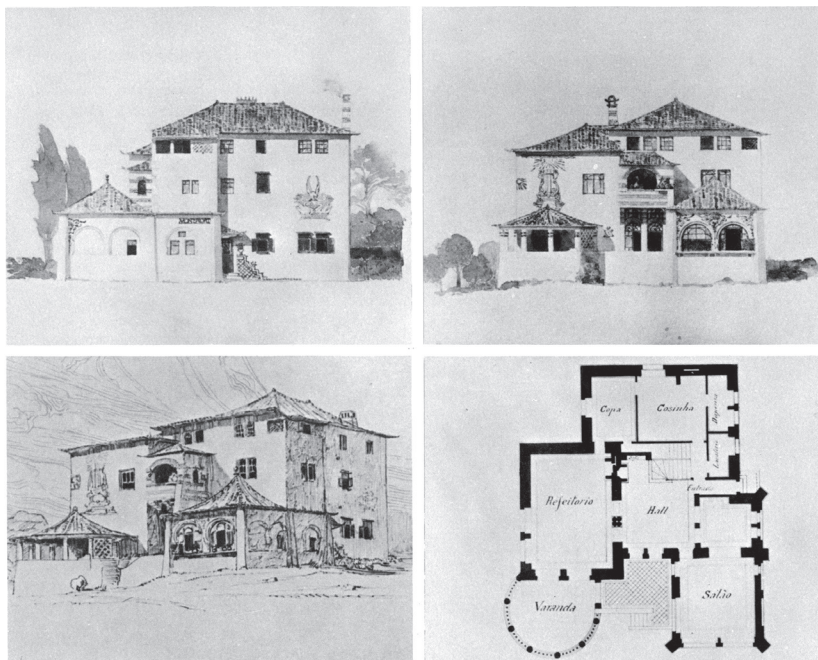
[5]



[6]

[5] H. D. Thoreau, *Walden or Life in the Woods*, Walter Scott, London [assinado Raul Lino]

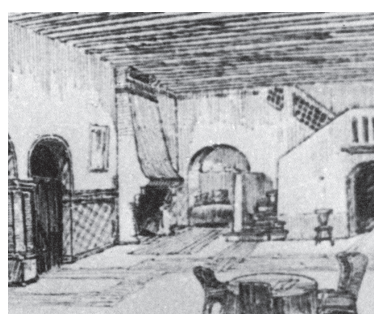
[6] "Casa de estylisação portugueza do Sr. Rey Collaço", *A Construcção Moderna*, nº28, Lisboa, 1901 [casa Monsalvat]



[7]



[8]



[9]

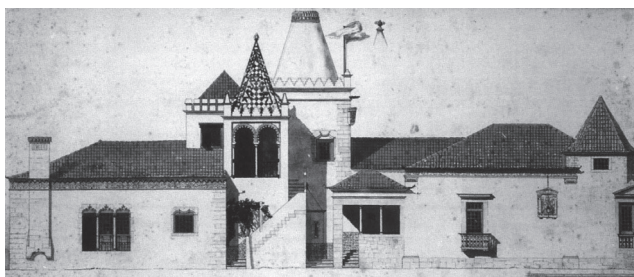
[7] Planta piso 1 da casa Monsalvat, Raul Lino, 1901

[8] Percurso de entrada na casa Monsalvat, Raul Lino, 1901

[9] Esquissos da casa Monsalvat publicados em *A Construção Moderna*, ano II, nº28, Lisboa, 1901



[10]



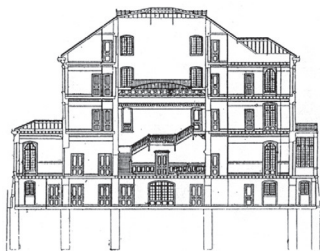
[11]

[10] Galerie des Machines, Ferdinand Dutert, Victor Contamin, 1989

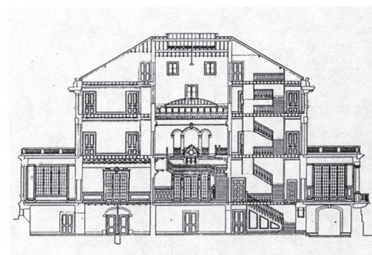
[11] Concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, Raul Lino, 1899



[12]

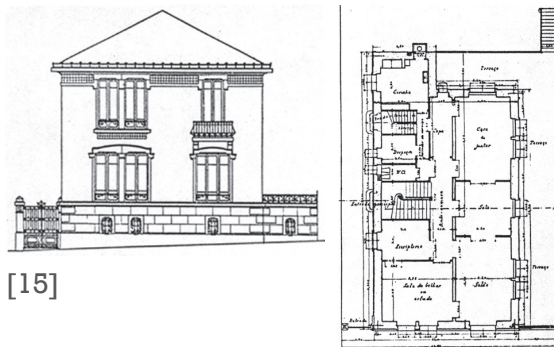


[13]

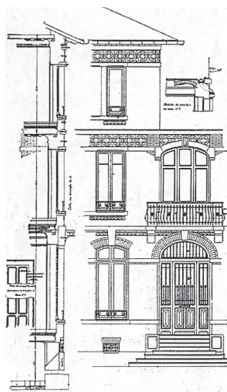


[14]

-
- [12] Pavilhão das Colónias, representação portuguesa na Exposição Universal de Paris, Ventura Terra, 1899
 [13] Casa J. J. da Silva Graça, corte, Ventura Terra, 1905-1907
 [14] Palacete Mendonça, corte, Ventura Terra, 1902-1909



[15]

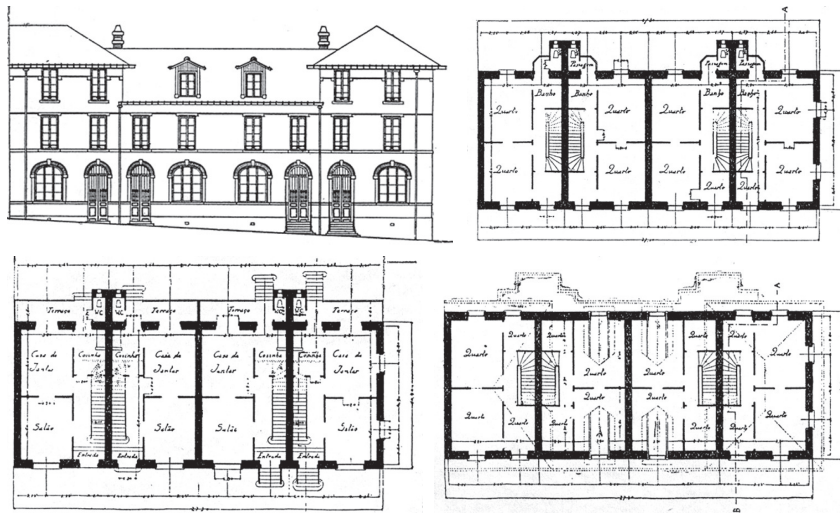


[16]

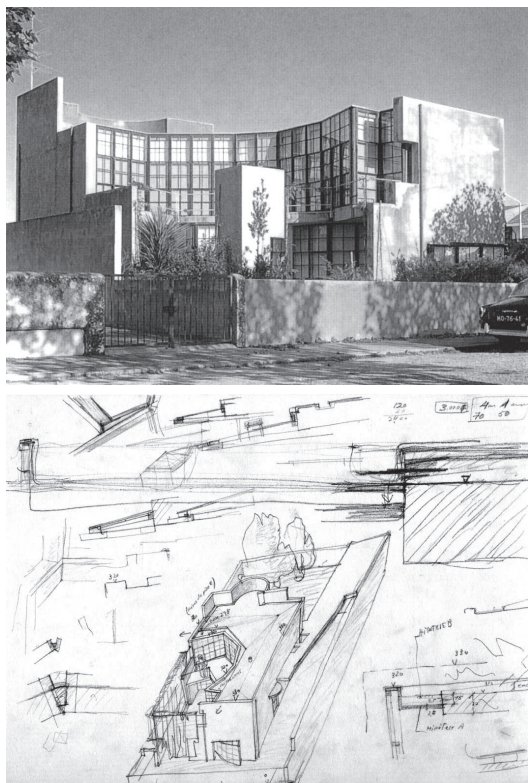


[17]

- [15] Casa José Joaquim Migueis, planta, alçados principal e posterior, Ventura Terra, 1902-1903
 [16] Casas geminadas H. dos Santos, detalhe construtivo, Ventura Terra, 1904
 [17] Casa Júlio G. da Costa Neves, planta, alçado principal e posterior, Ventura Terra, 1898-1904



[18]



[19]

[18] Casas em banda Miguel Henrique dos Santos, plantas pisos 1, 2 e 3, alçado principal, Ventura Terra, 1900-1904

[19] Casa Beires, fragmento de esboço e fotografia, Álvaro Siza, 1973-1976